EMPORIUM

RIVISTA MENSILE ILLUSTRATA D'ARTE LETTERATURA SCIENZE E VARIETÀ

VOLUME XXVIII.

ISTITUTO ITALIANO
D'ARTI GRAFICHE
BERGAMO - EDITORE

INDICE DEL VOLUME XXVIII

IGOR GRABAR — NEVE DI MARZO.

// EMPORIUM

Vol. XXVIII. LUGLIO 1908 N. 163

ARTISTI CONTEMPORANEI: IGOR GRABAR.

COME ho già detto nel precedente mio studio su Konstantin Somoff e l'opera sua tanto varia, caratteristica e suggestiva, accanto al gruppo giovanile dei disegnatori e dei pittori di raffinata preziosità, che amano cercare l'ispirazione nel passato, ne è sorto in Russia, nell'ultimo decennio, un altro, non meno interessante nell'audace suo antiaccademismo, che sulla tela, con pennello agile ed esperto, ama invece ritrarre le scene della natura nei suoi aspetti più fugaci, più bizzarri e più insoliti, secondo la tecnica elaborata e novatrice degl'impressionisti e dei neo-impressionisti francesi, belgi e tedeschi. Il rappresentante più tipico di questo gruppo è, senza dubbio, sia per sottile acume di visione, sia per sapiente perizia di fattura, sia per cosciente intelligenza estetica, Igor Grabar, che cinque tele di fresca e luminosa grazia naturalistica hanno, nella sala russa della settima delle mostre veneziane d'arte internazionale, fatto conoscere al pubblico italiano e fatto stimare ed ammirare da tutti i buongustai dagli occhi educati alle più raffinate e complesse armonie cromatiche.

* * *

IGOR GRABAR.

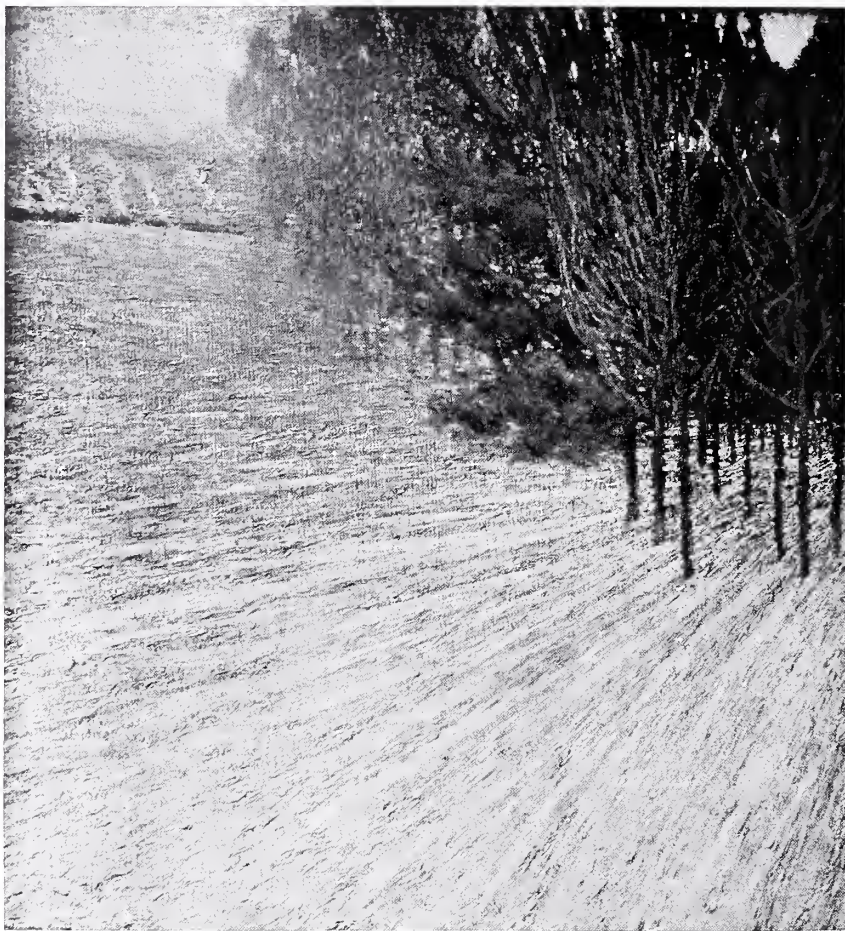
Nato nel 1871, Igor Grabar, malgrado il vivo e precoce suo trasporto per la pittura, fece, seguendo la volontà della sua famiglia, a Mosca i corsi del ginnasio e del liceo ed entrò nel 1889 all'Università di Pietroburgo, per uscirne nel 1893 addottorato in giurisprudenza.

A Pietroburgo egli aveva, con grande suo compiacimento, potuto conoscere di persona il Repine da lui già da tempo ma sempre da lontano ammirato come il più possente ed originale pittore che possedesse la Russia. Fu ciò che sopra tutto lo persuase nel 1894, poco dopo laureatosi, a dedicarsi decisamente all'arte e ad iniziarsi ad essa iscrivendosi come allievo all'Imperiale Accademia di Belle Arti, che

era proprio in quell'anno stata rinnovata e riformata e posta sotto la direzione del Repine.

Egli vi ebbe a compagni il Somoff ed il Maliavine, ma, essendo essa ricaduta ben presto nell'antico marasma, se ne stancò e dopo due anni l'abbandonò senza aver completato i suoi corsi, così come — curioso ad osservarsi — avevano fatto o dovevano fare quasi tutti i migliori pittori della Russia contemporanea: Levitan e Wrubel, Seroff e Maliavine, Mussatoff e Somoff.

Lasciata la Russia alla fine dell'estate del 1895, egli girò per gran parte dell'Europa, attardandosi in Italia, che percorse a piccole tappe dal nord al sud e le cui maggiori città, ma Venezia sopra tutto, che l'attirava coi capilavori di Tintoretto e Veronesi, i suoi due pittori preferiti, doveva in seguito rivisitare quasi annualmente.

Tornato in patria, egli vi si trovò disorientato e si decise a ripartirne ed a perfezionarsi nell'arte sua prima a Parigi e poi a Monaco di Baviera.

IGOR GRABAR — MATTINATA FRESCA.

(Fot. T. Filippi, Venezia).

Le tele degl'impressionisti francesi all'esposizione mondiale di Parigi del 1900 e quelle che vi avevano mandate i loro seguaci ed imitatori da ogni parte d'Europa e dall'America decisero dell'avvenire estetico del giovane russo, già preso d'ammirazione per le pitture e per le stampe dei giapponesi della cosidetta *Scuola Volgare*. Rientrato definitivamente in patria, egli andò ad abitare in un

IGOR GRABAR — RAGGIO DI SOLE.

IGOR GRABAR — AZZURRO IN FESTA.

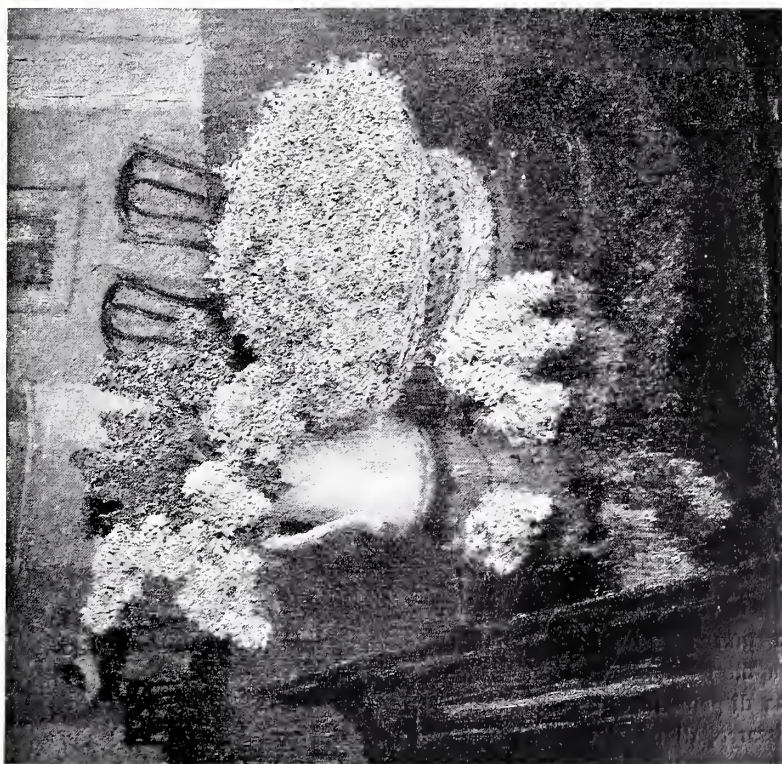
villaggio presso Mosca e lì si mise a studiare con accanimento, dipingendo di continuo uomini e cose all'aria aperta e sforzandosi di evocarli dietro i veli dell'atmosfera e sotto i folgorii della luce solare.

Nel 1902 quella rivista letteraria ed artistica d'avanguardia *Mir Isskustva*, di cui ho già altra volta parlato ai miei cortesi lettori, aprì una mostra di belle arti ed il Grabar, che, usando la penna non meno bene del pennello, erane diventato uno dei più assidui collaboratori, ne approfittò per esporvi vari dei suoi primi studi di tecnica impressionistica. Essi ottennero il più vivo dei successi, tanto che ne venne acquistato uno dei più riusciti e dei più significativi per la Galleria Pretianoff di Mosca, la più importante forse e la più ricca certo delle gallerie d'arte moderna che possegga oggidì l'Europa.

IGOR GRABAR — FIORI SULLA TAVOLA.

L'arte del Grabar si doveva negli anni susseguenti sempre più perfezionare e raffinare e, malgrado che le censure e gli attacchi non gli mancassero di sicuro da parte dei tradizionalisti e dei nazionalisti, essa otteneva altre belle vittorie così in patria come all'estero.

* * *

Se dobbiamo giudicare da quanto ne hanno scritto i viaggiatori, nonchè dalle fotografie e sopra tutto dai quadri d'Isaak Levitan, di Konstantin Karavine e di Valentin Seroff, la Russia, con le vaste, desolate e scolorite sue pianure, coi torbidi suoi stagni, coi magri suoi boschetti di betulle e

IGOR GRABAR — LILLA E MIOSOTIS.

IGOR GRABAR — CRISANTEMI.

coi suoi melanconici villaggi, si presenta, nella generale sua intonazione grigia e nella sua monotona uniformità, assai poco pittoresca agli occhi di chi vi soggiorna e l'attraversa. A renderla interessante e ad illeggiadrirla, ad attribuirle, volta a volta, una singolar grazia od una solennità grandiosa, ad appalesarne quasi l'anima ascosa interviene, però, qualche altro dei sapienti ed ammalianti maestri dell'Estremo Oriente, non soltanto la soffice bianchezza, ma anche e sopra tutto la così tenue e la così delicata recettibilità di riflessi variopinti, la quale, a seconda dell'ora, della stagione, della differenza d'intensità luminosa e di trasparenza atmosferica e perfino della solidità e della conforma-

IGOR GRABAR — BRINA.

nell'autunno e nell'inverno, la neve e della neve, nei suoi più svariati effetti, si è fatto principalmente il pittore Igor Grabar, appena che, nella piena maturità del suo talento artistico e nel completo possesso della tecnica impressionistica, è ritornato in patria e si è consacrato al lavoro con lena instancabile e fervore entusiastico.

Della neve, in una serie davvero mirabile di quadri, egli ha saputo rappresentare, con la chiaroveggente sicurezza di pennello di un Claude Monet, di un Camille Pissarro, di un Hiroshighè o di un zione dei corpi che su di essa proiettano le loro ombre, ne diversifica all'infinito lo spettacolo, dal cupo ed ampio lividore sotto un cielo basso e grigio al gemmeo scintillìo sotto l'urto violento di un raggio di sole sgusciato fuori dalle nuvole, e ne costituisce la magica poesia.

Quando si considerano lo stupore, che, al cospetto di un quadro come quello che, col titolo di *Mattinata fresca*, aveva esposto il Grabar l'anno scorso a Venezia o dell'altro intitolato *La brina*, dimostrava tanta parte di pubblico e le rabbiose pro-

teste d'inverosimiglianza che esso muoveva subito dopo, non si può non giungere alla conclusione che numerosa fin troppo è la schiera delle persone che guardano la natura e non la veggono o, per essere più precisi, la scorgono attraverso un consuetudinario convenzionalismo imposto lentamente da pittoriche tradizioni ottiche. Il bianco unito e sordo della biacca, che trionfa nei paesaggi invernali dei biglietti d'auguri in uso in Inghilterra, suggerito forse più che altro dagli effetti di bambagia sul verde cupo dei familiari alberi di Natale, ecco ciò che dà a tanti e tanti occhi l'impressione veritiera della neve e che suscita l'entusiasmo della massa anche abbastanza colta, sempre che venga riprodotta sulla tela, con disinvolta astuzia di accorto falsificatore del vero, da qualche pittore alla moda.

IGOR GRABAR — MUCCHI DI NEVE

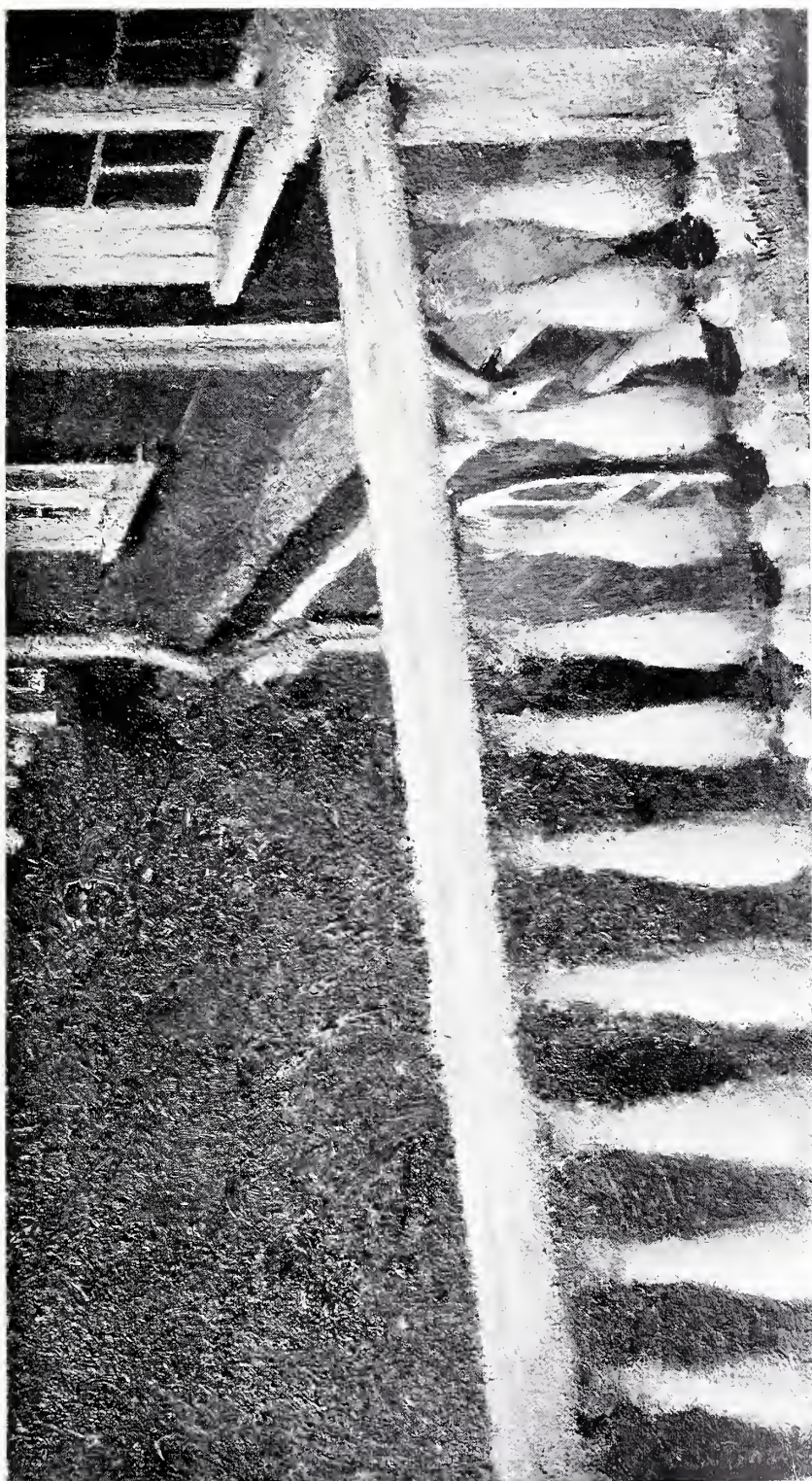
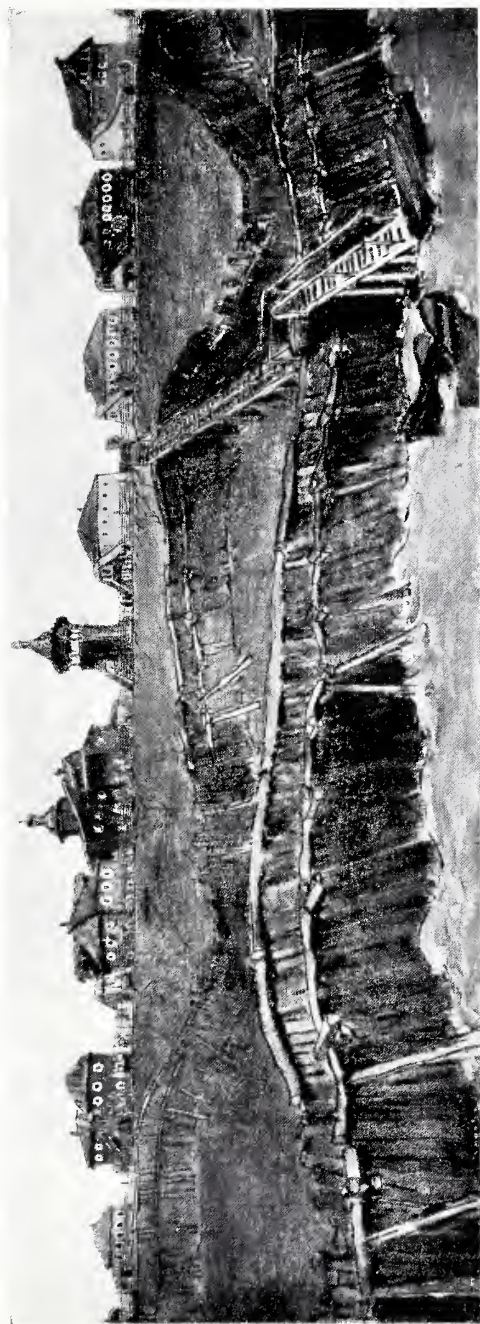
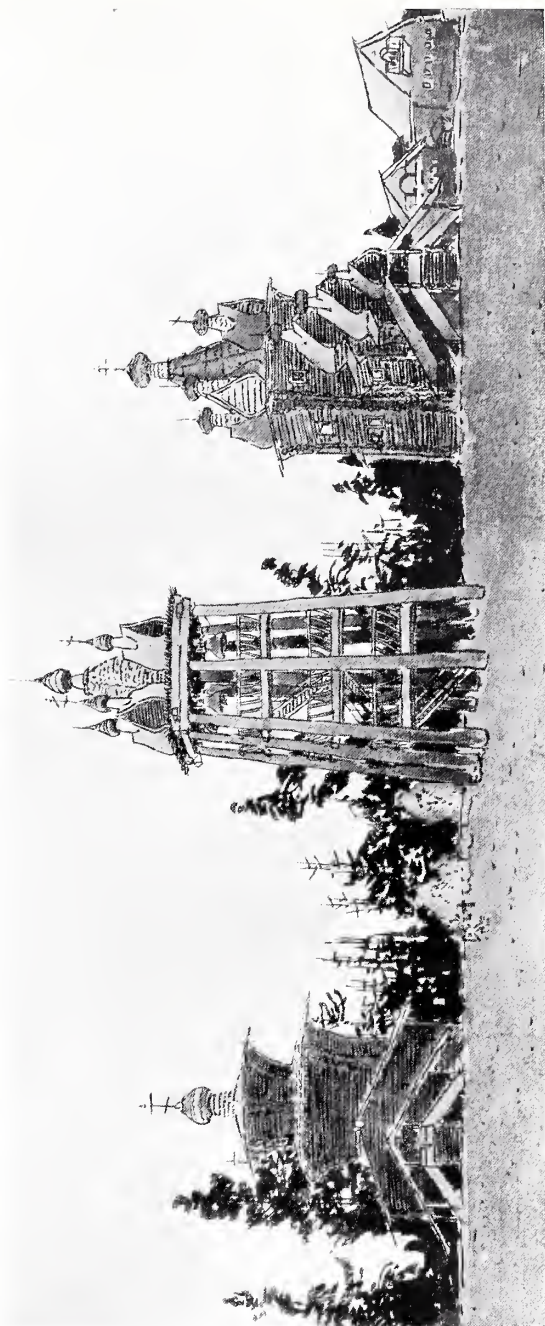
Ciò spiega le lunghe e pertinaci ostilità che incontra chiunque agli occhi del pubblico tenti di dare delle luminose scene della natura una visione più esatta e precisa ma alquanto differente da quella della tradizione rappresentativa per lungo tempo prevalsa ed è perciò che ad un geniale maestro dell'Impressionismo quale è stato ed è Claude Monet ed anche ad un valente suo discepolo quale è Igor Grabar, i quali si sono fatti, di proposito deliberato, i sapienti rivelatori delle gioie sottili ed in-

tense che lo spettacolo multiforme e di continuo cangiante dell'universo può procurare alle pupille umane, noi dobbiamo non soltanto stima ed ammirazione per la loro bravura artistica, ma anche gratitudine come ad educatori e perfezionatori della nostra sensibilità visiva.

IGOR GRABAR — OMBRE AZZURRE.

* * *

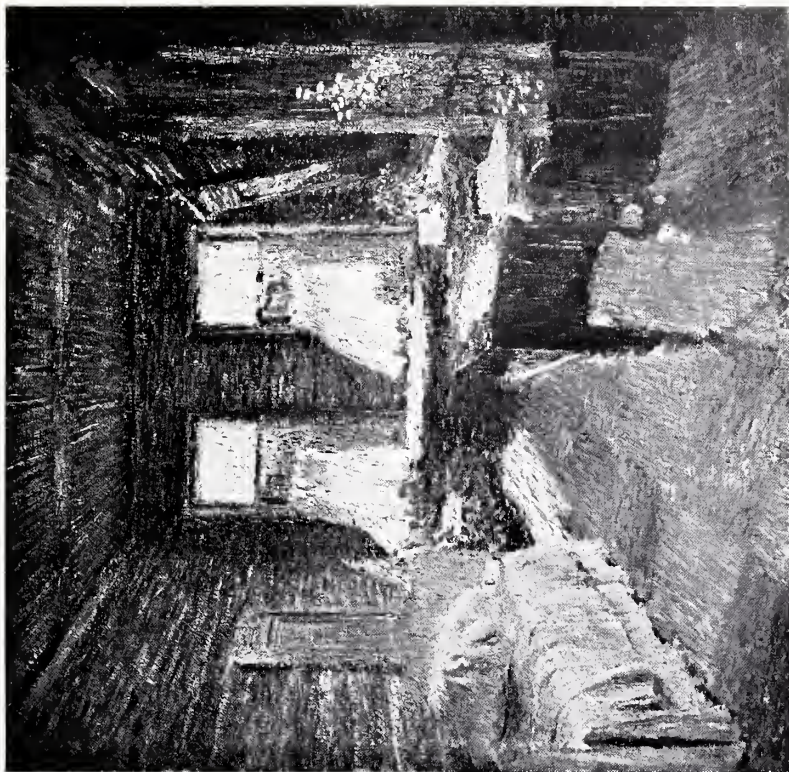
Igor Grabar ha affermato, dunque, la sua non comune valentìa sopra tutto nel dipingere la neve e per gli effetti che essa presenta ha dimostrato una spiccata predilezione. Egli, però, ad evitare il pericolo di ripetersi e di apparire monotono, ha avuto il sagace accorgimento di mostrare tali effetti nelle più differenti località e di aggiungervi a volte qualche femminile figura contadinesca, come ad esempio ha fatto, con grazia squisita e con elegante senso del pittoresco, nei due quadri *Neve di marzo* e *La donna dei secchi*, che sono tra i suoi migliori.

Un altro genere in cui egli eccelle è la cosidetta natura morta. Qualcuno dei miei lettori ricorderà, certo, con ammirativa simpatia, per averle vedute alla più recente delle esposizioni di Venezia, due tele di fulgido brio di tinte e di fattura squisitamente delicata, nella prima delle quali, *Il the della mattina*, il Grabar era riuscito ad evocare tutta la fresca e luminosa gaiezza di una mattina di primavera su d'una mensa imbandita in mezzo al verde dei giardini e nell'altra, *Fiori sulla tavola*, tanto bene aveva saputo esprimere la vivace vaghezza di un cesto di viole sotto il bacio del sole. Non meno abili come fattura e non meno

IGOR GRABAR — ANGOLO DI BALCONE.

IGOR GRABAR — SULLE SPONDE DELLA DVINA DEL NORD (ACQUARELLO).

IGOR GRABAR — ANTICHE CHIESE DI LEGNO PRESSO ARKANGEL (ACQUARELLO).

attraenti sono le sue tele *Lilla e miosotis*, *Crisantemi* e *La mensa in disordine*, che ho fatto riprodurre per accompagnare le pagine di questo mio articolo, per quanto il bianco ed il nero delle foto-incisioni non possano ritrarne che assai scarsamente ed assai poco efficacemente il singolare fascino formato in ispecie dagli armoniosi rapporti dei colori.

In seguito ad un lungo viaggio di circa seimila chilometri al nord della Russia, parte in carrozza e parte in scialuppa lungo la Dvina ed i suoi affluenti, il Grabar ritrasse in un pannello decorativo ed in tutta una serie di acquerelli di colorazione assai più sobria e di disegno assai più serrato del solito, il corso del fiume e le caratteristiche case basse e massicce, che ergonsi sull'una e sull'altra riva. Vi è qualcosa di severo e di stilizzato in questi acquerelli, che fanno occupar loro un posto a parte nell'opera del giovane ed ardito pittore russo e che rivelano in lui una tendenza verso l'arte decorativa, che si è andata sviluppando e rafforzando sempre più nel suo spirito in questi ultimissini anni, tanto da fare presagire una prossima sua evoluzione. Già, in qualche sua tela più recente, appare il proposito di non presentarci più, come pel passato, soltanto un cantuccio di natura visto attraverso un temperamento d'artista, ma di fare un passo verso la composizione decorativa, secondo la tradizione della vecchia scuola dei paesisti. Tradizione, che verrebbe rinnovata da capo a fondo dalle nuove formule tecniche, in modo che la sapienza naturalistica e le conquiste

IGOR GRABAR — LA MENSA IN DISORDINE.

IGOR GRABAR — LA DVINA DEL NORD.

IGOR GRABAR — VENTO D'APRILE

di colore e di luce dell' impressionismo possano servire alla ricerca e possano approdare al ritrovamento del grande stile ornamentale dei nostri tempi, se pure, come io credo, lo sviluppo sempre maggiore dell'individualismo artistico, vietando l'indispensabile sforzo complessivo, non renderà questo d'Igor Grabar un ideale oltremodo nobile, ma affatto irraggiungibile.

VITTORIO PICA.

IGOR GRABAR MENTRE DIPINGE.

IGOR GRABAR:

LA DONNA DEI SECCHI.

ARTE RETROSPETTIVA: ANDREA BRUSTOLON.

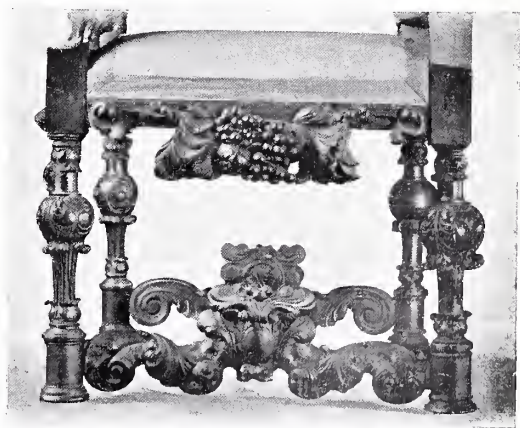
BRACCIALE DI SEGGIOLONE — VENEZIA, MUSEO CORRER.

I contemporanei, meglio che alle lodi, sono spesso disposti alla critica severa.

Se ciò spiega come Andrea Brustolon non abbia goduto in vita grande rinomanza, il fatto che sia dovuto pur scorrere un secolo prima che i suoi meriti venissero riconosciuti ha la sua ragione nella importanza limitata che è stata sempre data a tutte le manifestazioni artistiche del tempo nel quale il Brustolon visse e operò.

Non è, in verità, un buon sistema di critica quello di giudicare un'opera dalle caratteristiche dell'epoca in cui essa fu fatta anzi che dall'esame spassionato dei suoi pregi e dei suoi difetti; ma, praticamente, per i giudizî artistici su molte opere dei tempi andati un tale sistema è stato spesso seguito. Così, il conte Leopoldo Cicognara, presidente della Regia Accademia di Belle Arti di Venezia e critico che ai suoi giorni andava per la maggiore, nella prima edizione della sua *Storia della Scultura* (1813-1818), non si limitava a non curarsi del Brustolon, ma anzi diceva che i lavori di lui e quelli di altri, realmente sconosciuti artefici, non meritavano di essere descritti nella Storia pell'Arte perchè tutti quegli artisti poco aveano lavorato e di loro eternamente avrebbe taciuto la fama imparziale.

Il Brustolon dunque avea avuto il torto di vivere in quel secolo XVII, che, in verità, nella sua decadenza, avea ridotta l'arte ad un convenzionalismo goffo e pesante, e al Cicognara era bastato ciò per classificarlo fra coloro che non meritavano di essere ricordati; ma qualche tempo dopo, nel visitare Belluno, la patria del celebre scultore, avendo avuto modo di ammirare alcuni lavori dell'artefice insigne, il Cicognara ebbe tosto a ricredersi e, ristampando nel 1824 il suo lavoro, celebrava le opere e il nome di Andrea Brustolon, che, vissuto in un'epoca in cui lo stile e il gusto artistico erano corrottissimi, avea saputo, per quanto lo permettesse l'ambiente, attenersi alla natura e riescire eccellente tanto da lasciare a grande distanza la folla dei mediocri e degli infimi del suo tempo. Questi cercavano di trionfare soltanto col barocco, col farraginoso, col grottesco, ed egli invece tutti avanzava, mettendo sempre nelle sue opere una eleganza e una dolcezza di linea veramente non comuni.

La materia stessa ch'egli predilesse per l'arte sua

PARTE INFERIORE DI SEGGIOLONE — VENEZIA, MUSEO CORRER.

— il legno — fece sì che dei suoi lavori moltissimi perissero o fossero distrutti per la fragilità loro e per l'uso al quale erano destinati. Ma le opere che di lui sono rimaste e a Venezia, e a Belluno, e in alcuni altri paesi del Veneto attestano della mirabile valentìa dell'artista.

Da quando il Cicognara scrisse degnamente di Andrea Brustolon, la fama del geniale scultore crebbe ognor più fra gli amatori e gli studiosi di arte e il suo nome riescì a rifulgere insieme con quello dei non molti che, di quell'epoca, la storia ricorda.

Nacque Andrea Brustolon a Belluno da Jacopo e da Maria Oregne il 20 luglio 1662. Vi fu, un tempo, discussione sul luogo di nascita del celebre artista, poichè alcuni lo voleano di Zoldo ed altri di Valsolda, creando così, questi ultimi — osserva il Persicini nella sua Monografia sul Brustolon — un paese che in realtà non era mai esistito. Ma, nel 1833, documenti irrefragabili provarono che l'onore di aver dato i natali allo scultore insigne spettava a Belluno, dove, fin dal secolo XVI, nella famiglia Brustolon era tradizionale l'arte di lavorare il legno: il giovinetto Andrea pertanto ebbe subito modo di dimostrare tutta la sua attitudine e di assecondare così quella geniale inclinazione che dovea poi render celebrato il suo nome.

Appena quindicenne egli passò a Venezia, dove, più che con l'insegnamento del suo maestro Filippo Parodi, scultore genovese stravagante ed esagerato, affinò il suo gusto con lo studio dei capolavori che esistevano nella fastosa città. Se n'andò poi a Roma e là, dinanzi ai classici modelli, il suo disegno potè arrivare ad una straordinaria correttezza e le sue cognizioni anatomiche perfezionarsi così da lasciare null'altro a desiderare. Non s'intenda con ciò che tutti i suoi lavori siano immuni dai difetti predominanti nelle manifestazioni artistiche del secolo XVII: ma egli cedette così raramente e così parcamente alla retorica del suo tempo che le sue sculture hanno tutte quella caratteristica eleganza che le faceva distinguere, per il buon gusto

ANDREA BRUSTOLON: PARTICOLARI DI SEGGIOLONI — VENEZIA, MUSEO CORRER.

(Fot. Filippi).

e per la genialità della composizione, da quelle dei contemporanei.

Ritornò quindi il Brustolon a Venezia, prendendovi dimora, e nel periodo in cui egli rimase nella dogale città molti e varii furono i lavori che uscirono dallo scalpello suo; ma il guadagno non ebbe su lui tale potere da fargli dimenticare il natìo loco e in ancor fresca età il Brustolon si ritirò nella sua Belluno, che, nei templi e nelle case private, egli abbellì delle mirabili opere sue.

Morì a settant'anni il 25 ottobre 1732 e fu sepolto nella chiesa di San Pietro, dove venne in seguito riunito quanto più si potè delle sue opere e dove appunto uno degli altari è decorato della magnifica tavola scolpita, raffigurante la Crocefissione.

Del Brustolon rimangono tutt'ora non pochi lavori: e, come si disse, il periodo di tempo in cui la operosità sua ebbe maggior campo di manifestarsi fu quello da lui passato a Venezia dopo il suo viaggio a Roma.

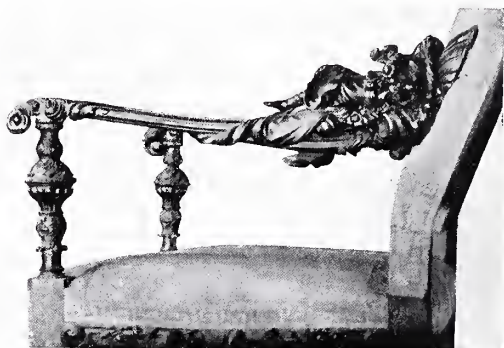
ANDREA BRUSTOLON: SEGGIOLONE — VENEZIA, MUSEO CORRER. (Fot. Filippi).

A Venezia l'arte di lavorare il legno era antichissima e, già alla fine del secolo X, una leggenda ricorda come esistesse la corporazione dei *Cofaneri* e dei *Casseleri*, fabbricatori di mobili: questi ultimi, anzi, speciali costruttori di quelle caratteristiche casse nuziali che, coll'andar degli anni, ar-

BRACCIALE DI SEGGIOLONE — VENEZIA, MUSEO CORRER.

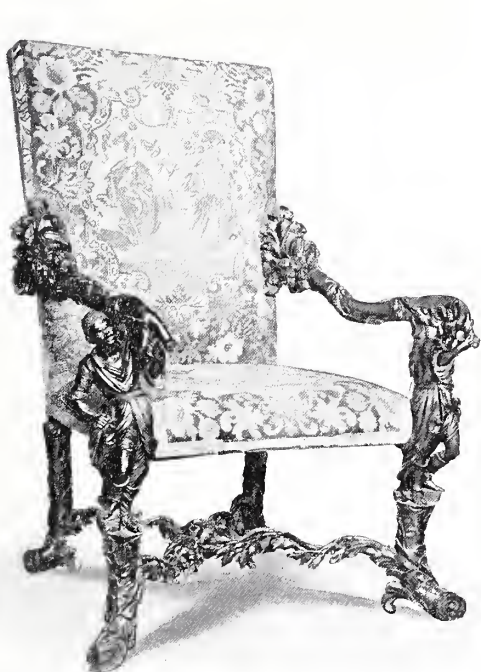
tefici non comuni ebbero spesso ad ornare di leggiadrissimi fregi. Dei tempi antichi però nulla è rimasto: la materia stessa in cui le sculture erano fatte — il legno — e l'uso a cui sovente i lavori scolpiti doveano nella vita servire — il mobiglio — giustificano come di quelle prime opere nulla, o quasi, siasi potuto conservare, se si eccettuino le decorazioni della Loggia del doge Ziani (1172-79) in Palazzo Ducale.

Bisogna quindi scendere al secolo XIV: la chiesa di Santa Maria e San Donato di Murano possiede un paliotto d'altare, scolpito in legno, che porta la data del 1310 e che raffigura il Santo titolare accompagnato dai due donatori, e nel Museo Correr di Venezia è conservato, oltre ad un bellissimo frammento della porta del palazzo Bernardo a San Polo, finemente lavorata ad intaglio, un altro paliotto d'altare della fine del secolo XIV, lavoro veneziano di Caterino di Mastro Andrea, che già apparteneva alla chiesa del Corpus Domini edificata nel 1393.

In principio del quattrocento i fregi e le decorazioni in legno aumentavano sempre più nei palazzi e negli edifici sacri di Venezia, fino a tanto che nella seconda metà del secolo, abbandonato lo stile gotico che era fino allora prevalso, il gusto della Rinascenza, come in tutte le altre arti, si manifestava anche nei lavori in legno e Vincenzo e Marco da Vicenza arricchivano le chiese veneziane di così magnifici lavori, scolpiti con tale purezza di contorni, con così originale nobiltà di forma, da sembrare, per la grazia loro, opera uscita, meglio che dallo scalpello di uno scultore, dal pennello di un pittore squisito e gentile. Intanto lo stile puro e veramente italiano, che fu detto lombardesco appunto perchè dai fratelli Lombardo fu costantemente adottato e nelle decorazioni e nelle costruzioni architettoniche, tendeva sempre più a prevalere nelle arti, che, naturalmente, subivano l'influenza della nuova scuola volgarizzata e sempre più diffusa da quei celebri artefici.

Così l'ampio seggiolone del Doge, conservato nel Tesoro di San Marco, adorno di fregi e di putti, i pochi mobili che ancora di quel tempo rimangono e i soffitti tutt'ora esistenti nei palazzi privati e negli edifici pubblici della città — come nella Scuola della Carità e in quella di San Marco — mostrano che anche la scultura in legno seguiva il gusto mutato dei tempi, producendo, durante la

BRACCIALE DI SEGGIOLONE — VENEZIA, MUSEO CORRER.

BRACCIALE DI SEGGIOLONE — VENEZIA, MUSEO CORRER.

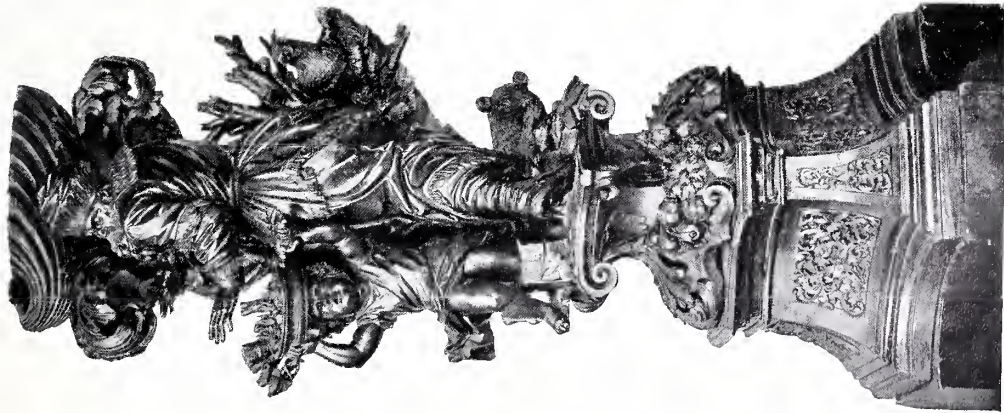
ANDREA BRUSTOLON: SEGGIOLONI. (Fot. Filippi).

ANDREA BRUSTOLON: SEGGIOLONI — VENEZIA, MUSEO CORRER. (Fot. Filippi).

prima metà del secolo XVI, opere veramente mirabili.

Quando però il Sansovino e i suoi allievi cominciarono, con una certa sovrabbondanza, a decorare le opere loro di figure, di fregi e di ornati, allora s'iniziò quel periodo che fu detto del Classicismo — del quale è interessantissimo esempio, nella scultura in legno, il coro della chiesa di San Giorgio Maggiore a Venezia — periodo che avviò il gusto al barocco e al convenzionalismo del secolo XVII. E proprio verso la fine del seicento, quando maggiore era il trionfo dei manieristi e delle più goffe bizzarrie, Andrea Brustolon diede i primi saggi di quell'arte sua geniale, che dovea poi render il nome di lui, fra tutti, famoso e farlo brillare di magnifica luce.

A Venezia, lo scultore bellunese andava arricchendo ed abbellendo i palazzi patrizî dei meravigliosi suoi intagli: ivi, la nobile famiglia Venier, del ramo di San Vito, volle essa pure che il Brustolon stesse, si può dire, ai suoi stipendî per compiere la decorazione di un'ampia galleria adornandola di seggioloni, di gruppi e di statue, alle quali doveano servir di completamento preziosissimi vasi del Giappone. Furono ben quaranta sculture che il Brustolon eseguì per i patrizi Venier, impiegando circa ventiquattro anni di lavoro nel formare una collezione di opere interessanti anche per la preziosità del legno adoperato e per la stranezza fantastica della composizione.

ANDREA BRUSTOLON: SCHIAVI ETIOPI — VENEZIA, MUSEO CORRER. (Fot. Filippi).

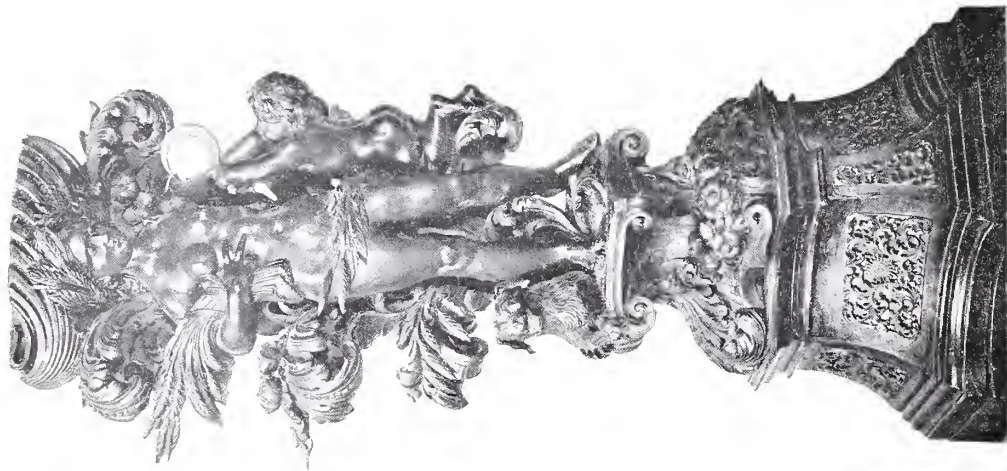
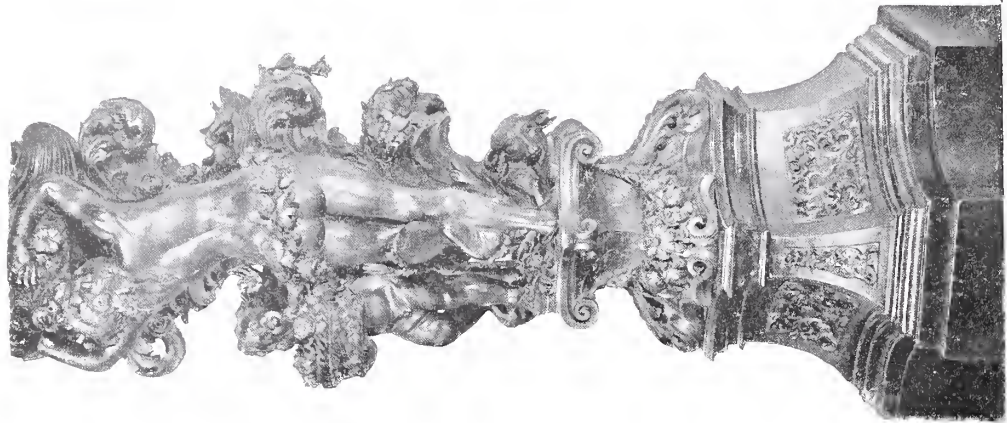
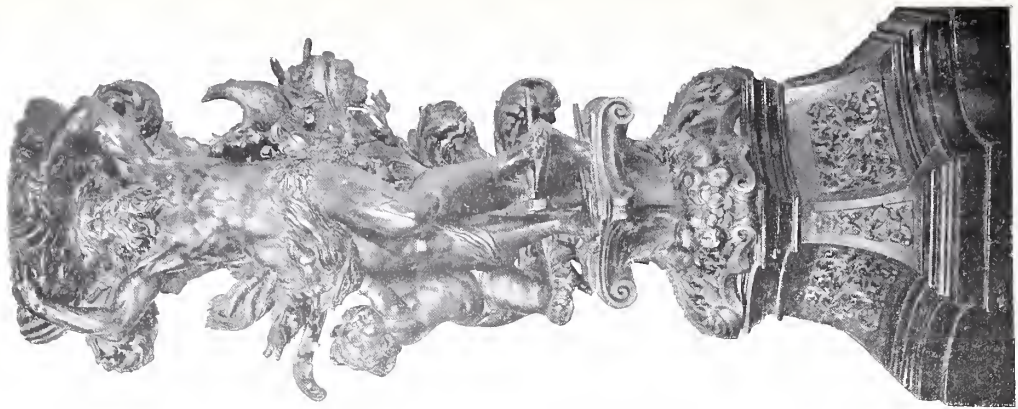
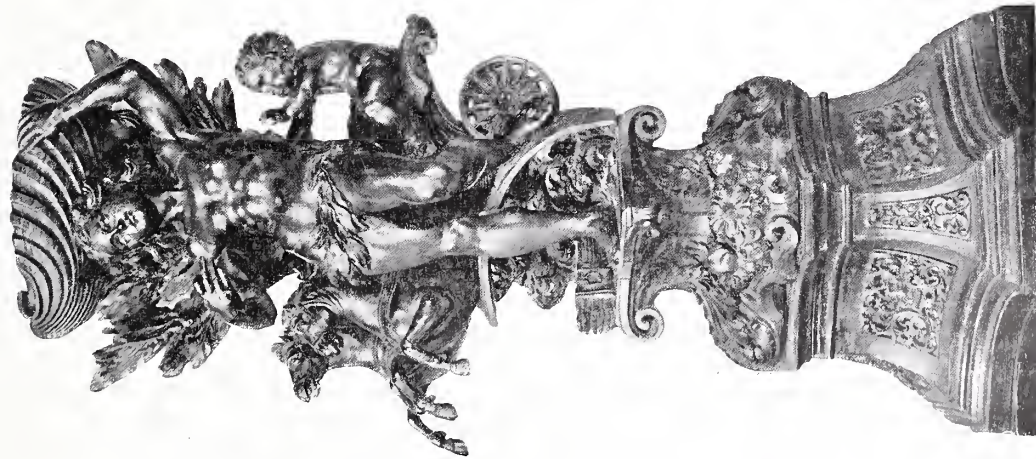
Quando nel 1758 Maria Venier, ultima della sua linea, entrò sposa in casa Contarini, portò pure seco tutte le insigni opere d'arte che i suoi maggiori aveano raccolto. Il figlio di lei poi, conte Girolamo Contarini, nel 1838, con atto nobile e generosissimo, offeriva in dono alla città di Venezia una splendida collezione di quadri, interessantissima per la storia dell'arte e per il suo intrinseco pregio, collezione che comprendeva i nomi più celebri fra i maestri della Veneta Scuola di

L'INVERNO.

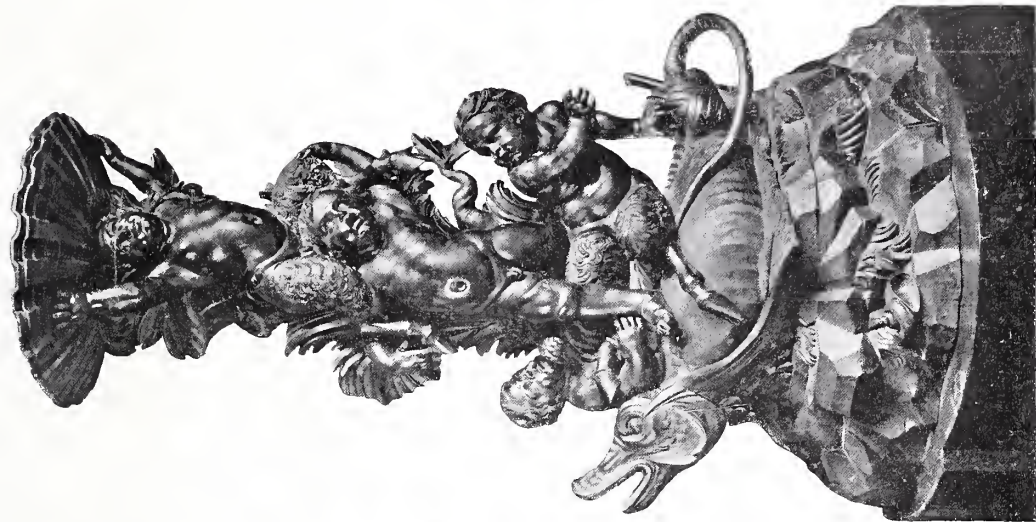
L'AUTUNNO.

L'ACQUA.

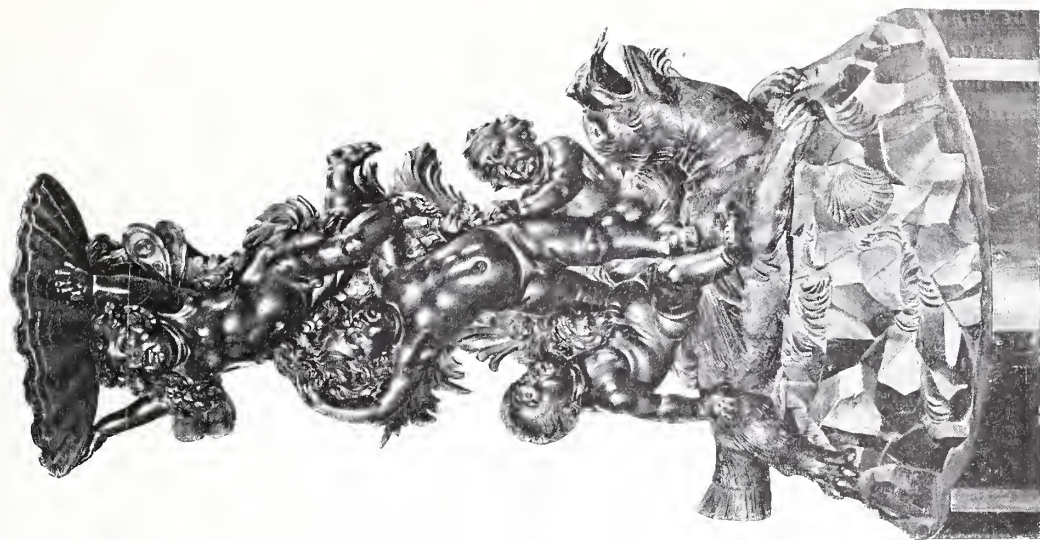
L'ARIA.

ANDREA BRUSTOLON : GRUPPI IN BOSSO — VENEZIA, MUSEO CORRER.

(Fot. Filippi).

LA TERRA. L'ESTATE. LA PRIMAVERA. IL FUOCO.

ANDREA BRUSTOLON: GRUPPI IN BOSSO — VENEZIA, MUSEO CORRER.

(Fot. Filippi).

LA LUCE.

SATIRI E PUTTO SOPRA UN MOSTRO.

PUTTI SOPRA UNA FOCA.

ANDREA BRUSTOLON: GRUPPI IN BOSSO — VENEZIA, MUSEO CORRER.

(Fot. Filippi).

pittura: basterà ricordare Giovanni Bellini, il Cordeliaghi, Marco Marziale, il Boccaccino, il Bissolo e, fra gli stranieri, il Callot.

Al dono della Pinacoteca, il Contarini volle aggiungere quello delle accennate sculture del Brustolon e di trenta preziosissimi vasi del Giappone che quelle opere d'arte completano. Il benemerito donatore volle che, a vantaggio degli studiosi, tutto quanto egli avea offerto alla sua città venisse conservato nella Accademia di Belle Arti, e il Governo d'allora faceva a tal uopo costruire appositi locali perchè in modo decoroso e conveniente potessero venire ammirate tutte quelle opere, che, per essere insieme aggruppate, furono poscia distinte con la denominazione di *Raccolta Contarini*.

La collezione Brustolon comprende dodici seggioloni, ricoperti di stoffa, su cui, a colori, veggonsi, con cattivo gusto, trapunti fregi, fiori e figure. Sono scolpiti in bosso e in ebano e hanno, per l'abbondanza di foglie, di rami e di vittici, per la forma di tronco spezzato e quasi naturalmente ritorto delle parti che li compongono, un carattere spiccatamente rustico. Dalla metà delle zampe anteriori s'ergono due figure di negri sostenenti la estremità del bracciale sul quale appaiono adagiati

ANDREA BRUSTOLON: LA MADDALENA — VENEZIA, MUSEO CORRER. (Fot. Filippi).

altri piccoli negri: soltanto sui bracciali di due seggioloni sonvi satiri e putti bianchi. La linea larga con cui i seggioloni sono costrutti dà ad essi un aspetto grandioso non privo di una certa eleganza.

E devonsi quindi ricordare, scolpiti nell'ebano, due cariatidi, due statue di guerrieri, una delle quali ha tra i piedi una testa equina e l'altra una testa di toro, un uomo reggente un grande vaso e nove statuette di schiavi legati con catene e ritti su una base che, alla sua volta, poggia su tre draghi. Sono lavorati in ebano anche due grandi pie-

distalli rotondi che riproducono all'ingiro cavalli marini, altri animali e putti uscenti dall'onde.

Bellissimi poi per la varietà della composizione e, quantunque formati di molte figure, per la eleganza conservata nella linea generale, sono gli undici grandi gruppi in bosso nei quali sono rappresentati le quattro stagioni dell'anno, le allegorie dell'aria e della luce, quelle dell'acqua, della terra e del fuoco, e putti e mostri, piccoli satiri e genietti intrecciati ad animali, a frutta, a fogliame e a fiori. L'eleganza delle movenze, la pastosità delle carni trattate in modo veramente mirabile fanno di questi gruppi, completati da vasi magnifici, tutto ciò che di più decorativo potrebbe mai immaginarsi.

Merita infine menzione un grandioso gruppo in bosso che esprime la Forza, figurata sotto le sembianze di Ercole vincitore dell'Idra e del Cerbero che scorgonsi ai lati del dio. Sovra esso, in ebano, sono tre schiavi etiopi incatenati che, insieme con due fiumi, sapientemente modellati, reggono anch'essi bei vasi giapponesi. Sotto la base, su cui poggiano gli schiavi, leggesi, inciso sul legno stesso:

ANDREA BRUSTOLON: BOZZETTI IN GESSO — VENEZIA, MUSEO CORRER. (Fot. Filippi).

PETRI VENERII IVSSV
ANDREAS BRVSTOLONI
FECIT.

iscrizione che ricorda appunto il patrizio Pietro Venier, prozio del conte Girolamo Contarini, il munifico donatore.

Fu detto che, per disposizione testamentaria, la raccolta dei quadri e delle opere del Brustolon, sebbene proprietà della città di Venezia, dovea essere conservata nella Accademia di Belle Arti e dovea esser conservata riunita tutta in quell'apposito locale che, all'uopo, era stato costruito. Alla Accademia di Belle Arti succedettero, come depositarie, le Regie Gallerie e queste, ultimamente, vollero che tutti i bellissimi quadri in esse conservati venissero esposti cronologicamente con speciale riguardo all'epoca in cui fiorirono gli artisti ed i maestri della Veneta Scuola. Il vincolo imposto dal Contarini era un ostacolo a tale intendimento: occorreva l'autorizzazione della Autorità Municipale perchè i dipinti di quella Collezione fossero tolti dal locale ad essi destinato e, insieme con tutti gli altri, venissero disposti in ordine cronologico nelle bellissime sale delle Regie Gallerie.

ANDREA BRUSTOLON: PIEDISTALLO — VENEZIA, MUSEO CORRER. (Fot. Filippi).

Il Municipio diede il suo assenso nel 1895 e, a sua volta, il Ministero della Pubblica Istruzione, da cui dipendono le Gallerie Veneziane, permetteva, nel 1900, che la mobilia artistica del Brustolon e i vasi giapponesi che, dal lato decorativo, la completano venissero consegnati in deposito al civico Museo Correr dove hanno sede più naturale e dove attualmente riuniti in una sala, ricoperta, nelle pareti, di bellissimi arazzi, sono ammirati dai visitatori e dagli studiosi.

Ma il Museo di Venezia conserva altri originali lavori di Andrea Brustolon, uno di essi anzi, la piccola statua equestre di Marco Aurelio scolpita in ebano, deve ritenersi come eseguita nel tempo in cui l'artefice bellunese dimorò ed operò a Roma, poichè, se realmente nel lavoro notasi la accurata diligenza della esecuzione, manca in quella vece quel fare largo, sicuro e geniale che poi fu caratteristica dello scultore insigne. La statuina è una imitazione, libera, a dir vero, del Marco Aurelio del Campidoglio: sulla fronte della base leggesi: M.º Au.º An.º P. ROMAE — e dietro le zampe posteriori del cavallo sono incise le iniziali del Brustolon: A. B.

Bellissima invece è la piccola statua della Maddalena. La donna pentita se ne sta in ginocchio, atteggiata a preghiera: l'ampia veste, che tutta la ricopre, è drappeggiata intorno a lei con una tal verità di movimento e di pieghe da lasciar scorgere in modo perfetto tutto il corpo, con squisita sapienza modellato.

Ma capolavori, nel vero significato della espressione, sono gli otto seggioloni in bosso che, come le due statuine su ricordate, furono, dal patrizio Teodoro Correr, lasciati alla Città. I bracciali, di una linea elegantissima, sono decorati, verso lo schienale, di figure quasi tutte muliebri che se ne giaciono poggiando il capo su una conchiglia marina. Alcune sono nude, altre sono palliate, tutte però se ne stanno su un ampio drappo che, solo in parte avvolgendole, cade in pieghe vaghe e leggiadre tutt'intorno ai bracciali stessi: questi, alla lor volta, sono retti da altre eleganti e snelle figure di donna trattate pure con la solita larghezza di forma. In due soltanto dei seggioloni, i bracciali sono sostenuti da bastoni intagliati a fregi e a fogliame. La parte inferiore è di un gusto del tutto differente da quella cui ora si è accennato: la fronte e i fianchi sotto al sedere, le zampe e le traverse ad esse interposte sono tutte a gruppi di fiori, di frutta e di fogliame riuniti fra loro in modo tale da dare un insieme sobrio ed elegante.

ANDREA BRUSTOLON: GUERRIERO ETIOPE — VENEZIA, MUSEO CORRER.
(Fot. Filippi).

ANDREA BRUSTOLON: LA FORZA — GRUPPO IN BOSSO ED EBANO — VENEZIA, MUSEO CORRER.

(Fot. Filippi).

Il Lazari, nella sua *Notizia delle opere d'Arte e d'Antichità della Raccolta Correr,* dice che questi seggioloni furono eseguiti verso l'anno 1700. Questa indicazione fa subito comprendere come fosse già al suo tramonto il periodo del barocco e del manierato e come, per conseguenza, il buon gusto del secolo XVIII cominciasse finalmente ad aver ragione di tutto il convenzionalismo che era fino allora imperato e dal quale soltanto Andrea Brustolon, insieme con pochi altri, era riuscito a tenersi immune e lontano.

I lavori del Brustolon non sono certamente tutti e in tutto privi di difetti, ma questi appartengono all'epoca in cui egli visse e operò più tosto che a lui medesimo che, seguendo la schietta natura, seppe quasi sempre emergere per correttezza di disegno, per conveniente espressione degli effetti, per la dolcezza e la eleganza che resero e renderanno ammirata l'opera sua.

RICCIOTTI BRATTI.

ANDREA BRUSTOLON: MARCO AURELIO — STATUETTA IN EBANO — VENEZIA, MUSEO CORRER.

(Fot. Filippi).

CONVOGLIO DI CARRI RUSSI DIRETTI IN SIBERIA.

NEL PAESE DEI CHIRGHISI.

L colossale sistema montuoso che, dalle gole misteriose del sacro Brahmaputra, spinge le sue propaggini fin sulle rive ghiacciate del mare di Behring, è il principale regolatore nella distribuzione dei climi e della vita organica, assegnando alle popolazioni asiatiche la loro sede più naturale, meglio rispondente alle loro predisposizioni etniche.

La peculiare struttura tettonica di tale immensa catena, la foltezza ed orientazione delle sue pieghe, la sua elevazione considerevole e la scarsezza di breccie valicabili; tutte queste condizioni topografiche, che in nessun altro continente si riscontrano in tanta copia, hanno grandemente influito sull'avvicendamento storico dei popoli dell'Asia, ostacolandone gli spostamenti demografici, impedendone la fusione delle razze ed offrendo in pari tempo, nel grembo delle sue giogaie, un asilo sicuro alle genti che, per indole e numero, non potevano opporre valida resistenza all'invasione di popolazioni più esuberanti.

Fu appunto per questo che le civiltà orientali, evolvendo nella loro rispettiva sfera, poterono conservare immutate le loro caratteristiche nazionali, e le società esplicarsi nel loro singolo organismo.

Ancora oggidì, sulla soglia del ventesimo secolo, i sistemi di vita di certe popolazioni sono identici a quelli che furono in vigore ai primordi dell'umanità, ciò non tanto per inferiorità psichica, quanto per l'ubicazione appartata della loro dimora. Non avendo potuto partecipare all'ascesa comune del consorzio civile, esse restarono al primo gradino dell'umanità, dove si addormentarono definitivamente.

Tali possono essere considerati i nomadi Chirghisi dei monti Celesti, i quali, asserragliati in mezzo ai ghiacciai, sono rimasti come i loro antenati di due mila anni fa. Di tutte le manifestazioni dell'attività umana, essi non conobbero che la più elementare: la pastorizia. Nati in mezzo alle bestie, con esse vissero e come esse restarono, senza nulla fare e nulla lasciare, lungo la rotta delle loro vicissitudini storiche.

Normalmente costituiti ed apparentemente non privi di facoltà intuitive e riflessive, al loro primo cospetto, non sembra trovarsi di fronte ad individui passivamente vegetativi, che non abbiano mai dato il minimo segno di uno sforzo creativo.

La mancanza di punti di riferimento circa la loro discendenza, e l'essere rimasti per lungo tempo quasi ignorati, rendono oltremodo incerta la ricerca della loro origine e della loro storia.

I primi a farli conoscere al mondo civile furono i Russi, che nel secolo decimo settimo fecero le prime esplorazioni in Asia centrale. A questi viaggiatori moscoviti, digiuni, senza dubbio, delle più elementari nozioni di antropologia, si deve appunto la confusione che continua a regnare circa l'appropriata assegnazione del vocabolo: *Chirghisi*.

Si sfogli un qualsiasi trattato di geografia o si esamini una carta dell'Asia e si vedrà che la depressione che si stende tra gli Urali, il Tien Scian, il Tabargatai e l'Altai, è designata immancabilmente col nome di: *Steppe dei Chirghisi*. Ciò è inesatto; è così palesemente erroneo che le orde nomadi della steppa non si riconoscono punto sotto un tale appellativo, che loro è del tutto ignoto. Il nomignolo di *Chirghisi* è affibbiato ad un popolo al quale è affatto estraneo.

Gli abitatori della pianura si chiamano semplicemente: *Casacchi*. Gli autori turchi, mongoli e cinesi, che ebbero a riferirne le vicende, non li designano con altro nome: *Casac*, i primi, *Caasah*, i secondi, e *Ha-sa-chi*, i terzi.

Una vaga rassomiglianza fisica ed un quasi identico genere di vita, han forse potuto indurre i primi europei, che ne presero contatto, a confondere sotto il medesimo nome i due popoli, etnicamente distinti. Ma la falsa applicazione rimase; rimase per merito di alcuni autori, i quali, forse in buona fede, appoggiarono il loro parere con una imbastitura di deduzioni logicamente attendibili.

Alcuni viaggiatori, che si indugiarono in quei paraggi, accortisi dell'equivoco, ebbero la geniale trovata di appiccicare dei sottotitoli all'indicazione troppo generica di Chirghisi; e distinsero: *Chirghisi-Casacchi*, i nomadi della steppa, e *Cara-Chirghisi*, quelli della montagna. Più che un criterio scientifico, è stata una soverchia fantasia, che ha

SARTES E TADJIKS DI BOCHARA.

AUL DI CASACCHI NELLA PROVINCIA DI SEMIREZIA (BALCASC).

suggerito tale colorita espressione — *cara*, in turco, significa nero!

Più tardi, verso il 1883, l'ungherese Ujfalvy-de-Mezò-Kösved, incaricato dal governo francese di una missione scientifica in Asia centrale, credette anch'egli riscontrare affinità etniche tra Casacchi e Chirghisi, tanto che li classificò in una sola sottospecie del tronco turaniano.

POZZO E VILLAGGIO DI CASACCHI NELLE VICINANZE DI SERGIOPOL.

MERCATO CHIRGHISO A PRSEVALSK.

Reputiamo i Casacchi di origine turca, in qualche caso con infiltrazioni di sangue mongolo, — fatto dovuto alla loro usanza di rapire le donne dei loro vicini della montagna. Si possono raffigurare sotto la vecchia designazione di *Tatari*, degli antichi testi di geografia, discendenti dalle orde barbariche, che, al seguito di Attila, Gengis-Kan e Tamerlan, sconvolsero a più riprese, come delle meteore devastatrici, le nazioni civili dell'Europa meridionale e dell'occidente asiatico.

CAROVANA DI CASACCHI NELLA STEPPA.

Lo stipite della razza chirghisa è prettamente mongolo: la culla non ne può essere che l'Altai orientale. Là ancora si trovano, accantonate nell'alta valle di Abacan, piccole tribù, che portano il nome di Chirghisi e presentano, nella loro purezza, le stigmate morfologiche di quelli del Tien Scian. Nel Tabargatai e nell'Ala-Tau zungariano, si incontrano pure, sperduti nelle gole più addentrate e inaccessibili, dei relitti chirghisi, che la razza seminò durante il suo viaggio verso occidente.

Se si procede ad una diagnosi differenziale tra Chirghisi e Casacchi, si constatano molte e marcate dissomiglianze fisionomiche. La costituzione del corpo, l'asimmetria faciale, la sporgenza zigomale, il grado di prognatismo, l'inclinazione del taglio orbitale, la foltezza e colore delle villosità, ecc., se non fondamentalmente contrastanti, offrono tali e tante varianti, che sarebbe illogico pretendere i due tipi usciti dal medesimo tronco. I due linguaggi sono dissimili; i Chirghisi e Casacchi non s'intendono. Non solo, ma si nutrono reciprocamente di un odio così feroce e tenace, che sembra assurdo concepirli dello stesso sangue. I Casacchi, che si reputano più furbi ed evoluti, parlando dei Chirghisi, usano sputare in terra, in segno di disprezzo. I Chirghisi, alla loro volta, d'un naturale più mite e pacifico, ma fieri della loro indipendenza, considerano i Casacchi come delle birbe matricolate, d'animo il più vile, che si vendono al miglior offerente, alludendo al loro istinto razziatore e alla supina loro sottomissione al menomo simulacro di superiorità coercitiva.

CAMMELLI CHE PASCOLANO NELLA VALLE DI TURGHENT.

La più antica nozione sui Chirghisi venne raccolta dal bizantino Menandro, il quale racconta positivamente che nel 569 lo Sciacan dei Turchi fece dono all'ambasciatore di Giustino II, Zemarco, d'una schiava chirghisa (χερχις), fatta rapire sulle montagne dell'Iassarto-Sir-Daria.

Gli annalisti cinesi dell'epoca dei Thang — tra il sesto e il decimo secolo dell'êra cristiana —

segnalano la presenza di un popolo (Chi-li-chi-tze), dedito alla pastorizia, il quale abitava sui monti nevosi di Tsing-Scian, che nessuno mai aveva potuto avvicinare.

Più tardi, l'arabo Abulgasi, nella sua *Historia Mongolorum et Tatarorum*, dice che della vera razza chirghisa, pochi individui rimanevano ancora. Le tribù nomadi della steppa, negli anni di siccità prolungata, conducono i loro armenti sui pascoli della montagna, fugandone gli abitanti nelle regioni più elevate. Il fatto di usurparne il territorio, razziandone gli accampamenti, non spiega la ragione per cui già fin da allora i Casacchi, come giustamente fa notare lo stesso autore, debbano essere ritenuti per dei Chirghisi!

Il poeta persiano Ferdussi, nel suo fantasioso poema *Chah-Nameh*, accenna vagamente ad un popolo montanaro del centro dell'Asia, che niuno mai riuscì a domare.

Nel XIII secolo il celebre missionario cinese Hiueng-Tsang, che pel primo attraversò l'Asia, da oriente ad occidente, parla dei *Ki-si-li-tze*, di cui vide alcune tribù scappare spaventate nelle valli della Zungaria.

Verso la medesima epoca, tre europei viaggiarono successivamente nell'Asia centrale: nel 1245 il francescano Pian Carpino, arcivescovo d'Antivari, mandato da Innocenzo IV presso il Khan dei Tatari Batu, per indurlo a smettere dal molestare i paesi cristiani; dal 1253 al 1255 il francese Rubruquis, e, verso la fine del secolo, il veneziano Marco Polo. Questi esploratori, durante la loro permanenza in Asia, ebbero contatto coi nomadi chirghisi, o, per sentito dire, ne appresero l'esistenza; tutti sono concordi nel ritenerli selvaggi e primitivi, viventi esclusivamente sulle vette nevose coi loro greggi ed armenti.

VALLE DI CHIS-IL-TASC ABITATA DAI CHIRGHISI.

L'etimologia del vocabolo: *Chirghisi*, è molto difficile a ricercare; in turco significa presso a poco come: *vagabondo*; nel dialetto dei nomadi indica: 40 ragazze (*Kar-Keuz*). Foneticamente il vocabolo rivela come una fusione di suoni cinesi

AUL CHIRGHISO.

e turchi, da cui è lecito arguire che non sia altro che una trasposizione in turco d'una parola cinese. Questa ipotesi non è punto illogica, se si risale alla genesi del termine. Giacchè è impossibile non ammettere una concatenazione fonetica ed una parentela etimologica nei varii appellattivi con cui vennero designati volta a volta i Chirghisi. È appunto su questa incidenza che la nostra deduzione trova fondamento.

Nei primi tempi, allorquando dimoravano ancora nell'Altai, i Chirghisi erano indicati col nome di: *Chien-Cuen*, di *Ha-ca* e di *Ca-Chia-Tzé*. Emigrati sul Tabargatai e sull'Ala-Tau zungariano, si dissero: *Chi-si-li-tzé*, e, dopo un intervallo di qualche secolo, *Chir-chi-tzé*. Non è che al sopravvento della fede mussulmana in Asia centrale, che il nome si trasformò definitivamente in *Chirghisi*. È bene notare ancora, che la pronuncia ne è differente sui due versanti del Tien Scian, verso il nord si dice: *Cheur-Gheuz*, sul versante di Cascgar: *Chirr-Ghis*, con spiccato accento nasale, proprio dei Cinesi.

* * *

Il Chirghiso è generalmente ben costrutto e d'una forte costituzione. Il suo viso, largo, triangolare ed angoloso, sembra un abbozzo gettato giù con due o tre colpi di spatola. Ha il naso rincagnato, la

IURTE CHIRGHISE.

AUL CHIRGHISO A STIFCHINA (ISSIC-CUL).

fronte fuggente, gli zigomi sporgenti, e gli occhi, piccoli e neri, un po' obliqui, ricordano quelli dei Mongoli. Le villosità, in generale, sono piuttosto scarse, cadenti e di colore nero; i biondi, con occhi cilestri, sono casi eccezionali, sporadici, dovuti, senza dubbio, ad incroci incidentali.

CHIRGHISO CHE CAVALCA UN BUE.

La vita brutale che conducono all'aria aperta ed il clima rigoroso della montagna, operano su di essi, come una selezione naturale, eliminando fin dalla culla gli individui gracili e inetti all'ambiente e all'esistenza spartana, a cui sono chiamati. Deformazioni croniche e depauperismi organici non esistono in fra i Chirghisi.

Abbiamo notato due particolarità fisiche, ritenute da alcuni autori come caratteri proprii della razza. La prima consiste nell'avere, i maschi principalmente, le orecchie a pipistrello, col padiglione molto aperto e sviluppato. Questo difetto va imputato semplicemente alla forma del copricapo chirghiso, il quale, calcato molto sulla nuca, accuratamente rasa, tende, col suo largo orlo risvoltato, a deviare all'infuori il lobo superiore dell'orecchio. L'altra riguarda la forma appiattita della nuca, che si può spiegare osservando il modo con cui si fasciano i lattanti, che vengono legati entro pelli rigide ed ivi lasciati

magari per delle mezze giornate! La scatola cranica, ancor cartilaginosa, si deprime sul cuscino troppo puro e conserva, solidificandosi, la piega impressavi.

Se gli uomini hanno ancora un aspetto piacevole, le donne non hanno nulla di attraente. La rosea carnagione e le forme sode delle ragazze, sono sgraziatamente inquadrate da linee poco armoniche. Nel viso delle donne chirghise, specie dopo il

il quale si aggancia sul petto a due o tre bottoni in legno o cuoio, e si ferma con una sciarpa annodata sul davanti. Le maniche non arrivano al gomito, in modo che la camicia cade sulla mano e dev'essere rigettata in su ad ogni istante con un movimento brusco della mano. Sono secoli che i Chirghisi fanno questo gesto... Mai hanno sognato di dare un taglio alle troppo ingombranti maniche della camicia!

CHIRGHISI IN CONCILIABOLO.

primo parto, è ritratto in modo spiccato il tipo calmucco. Di particolarmente notevole hanno l'attacco degli arti quasi affusolato, gli occhi vivacissimi e alcun po' maliziosetti e una dentatura superba, sana e bianchissima. Certo il goffo abbigliamento femminile non contribuisce a rialzarne le fattezze.

Il costume chirghiso è molto elementare. Sopra una camicia in cotone stampato, dalle maniche eccessivamente lunghe ed ampie, e sopra un calzone di tela ugualmente vasto, chiuso alla vita da una cintura scorrevole, il Chirghiso indossa sempre un giubbetto a campana in cotonina imbottita di lana,

Questo vestito è la toeletta che si porta nell'interno della *iurta* e nell'*aul*, d'estate. Si aggiunga ancora un paio di stivali fino al ginocchio, nei quali si ficca il lembo dei calzoni, e coi tacchi alti 10 centimetri almeno, e una cuffietta ricamata che nasconde la nudità del cranio.

In viaggio e contro le intemperie, il Chirghiso si protegge con un vasto *ciapann*, specie di soprabito imbottito, che ricopre tutta la sua persona. Secondo la temperatura, egli ne indossa uno, due, tre e magari di più, se occorre. Si mette allora in capo un cappello rotondo in feltro biancastro, con

CAROVANE CHIRGHISE DEI MONTI CELESTI.

le ali rialzate ed orlato d'un largo bordo nero. Questo copricapo è una reminiscenza cinese — l'usano moltissimo in Cascgaria ed in Zungaria — e come non è sempre facile procurarselo, lo si sostituisce con un berretto conico in feltro indigeno, foderato di pelliccia d'agnello, che completa molto bene l'insieme del costume chirghiso. Ribassandone gli orli, abitualmente rimboccati, esso protegge le orecchie dal freddo; rovesciandolo col pelo in fuori, ripara dalla pioggia: due vantaggi che non sono disprezzabili in montagna.

Le donne sono vestite esattamente come gli uomini, i dettagli soli differiscono. Così gli stivali sono d'un taglio più elegante, ornati di cuoi variegati e di ricami in seta autentica di Bochara o di Cascgar.

La suppellettile caratteristica delle donne chirghise è la cuffia bianchissima che imprigiona la nuca e

CONCILIABOLO DI CHIRGHISI.

dà loro un'aria monacale. Si immagini un cilindro, alto una trentina di centimetri, formato d'un turbante di tela inamidata, che gira intorno al cranio, fascia le tempie, si ripiega sotto il mento e cade sul petto, le cui estremità svolazzano sulle spalle. I capelli sono accuratamente imprigionati in quella scatola, che serve, inoltre, a deporvi i minuti oggetti di cui la donna ha bisogno ad ogni istante della giornata. Come si vede, se il copricapo è alquanto antigienico, non pecca di praticità. Dalla nuca pendono alcune trecce di capelli, all'estremità delle quali è attaccata una catenella con bocola, che tiene appese chiavi e placchette di bronzo, le quali, camminando, sbattono sui tacchi, producendo un tintinnìo metallico che richiama quello poco gradevole della catena dei forzati!

FAMIGLIA CHIRGHISA CHE TRAVERSA A GUADO UN FIUME (SARIGIASS).

Questo turbante, l'*elecich*, è il distintivo delle maritate. Le ragazze portano in sua vece un tocco di pelliccia, dal lungo pelo, con all'apice un pennacchietto di piume d'aquila. I capelli sono divisi in più trecce, di cui alcune cadono lateralmente alle tempie ed altre sono trattenute sulla schiena da una pezza quadrangolare di stoffa, bordata di pelo e costellata di bottoni di corallo, di vetro e di metallo. Le ragazze in cerca d'un marito si vestono più vistosamente, adornandosi di gioielli d'argento e d'ottone. Ma questo accenno di civetteria sarà ripagato caramente più tardi, quando la poverina diverrà la schiava di un uomo onnipotente, il quale presto se ne stancherà e passerà a nuovi amori.

La *iurta* chirghisa è molto meno spaziosa di quella dei Casacchi e della *chibitca* dei Turcomanni. Ha proporzioni alquanto più modeste. La scarsezza dei pascoli costringe i Chirghisi a frequenti spostamenti; d'altro canto, il rigore e la durata della cattiva stagione li invitano a ridurre le dimensioni del loro *home*, per renderlo più maneggevole e

più comodamente trasportabile, ed anche per immagazzinare maggior calore con poco combustibile, questo essendo piuttosto insufficiente.

La tenda chirghisa, di forma tonda e col tetto a cupola, si compone di un graticolato di asticelle flessibili, legate da liste di pelle e tenute aderenti al suolo a mezzo di pali uncinati. Quest'armatura s'innalza per due o tre metri, sopra altrettanti di larghezza. Il soffitto è sostenuto da listelli di legno, che convergono verso il centro, dove è praticata un'apertura circolare, che serve in pari tempo di camino e di finestra. Sopra la fragile ossatura vengono disseminati dei grandi quadrati di feltro, che un sistema di corde intrecciate tiene contro alla carcassa.

L'insieme, che costituisce il carico di due camelli, si rizza e si smonta in pochi minuti.

L'interno è semplicissimo: bardature, otri, boracce, secchielli, abiti, ecc. sono appesi giro giro alle pareti, contro le quali sono spinti alla rinfusa, tappeti arrotolati, mucchi di feltri e coperte, che durante la notte vengono dispiegati sulla terra battuta del pavimento e servono di giaciglio a tutta la famiglia; poi cassette, selle, basti ed altri oggetti minori. In mezzo alla *iurta*, posata sopra tre pietre verticali, troneggia una marmitta colossale — il *casan* — l'unico recipiente che i nomadi dispongono per cucinare le loro vivande.

ACCONCIATURA DI DONNE CHIRGHISE.

Gli arnesi ed utensil di cui si servono i Chirghisi per le loro occupazioni quotidiane, sono limitati a due o tre oggetti elementari, indispensabili alla vita anche più semplice. Oltre al *casan* posseggono un'anfora in bronzo fucinato per mescere il tè, alcune scodelle in legno o in cuoio — i ricchi magari in maiolica — e per la manipolazione del latte, secchie per la mungitura ed otri per la conservazione.

I Chirghisi ignorano l'uso dei fiammiferi; ognuno

DONNA CHIRGHISA CHE DISTENDE UNA PELLE.

di loro porta appesa alla cintura una borsetta di pelle, contenente un pezzetto di ferro, una selce e l'esca. Questa saccoccia ed un piccolo coltello a lama fissa, non abbandonano mai. Il pugnaletto è il solo strumento tagliente, del quale i nomadi si servono tanto per scannare un montone, che per raschiare le pelli, per radersi la testa e per intagliare il legno. E con esso compiono miracoli di destrezza, si scavano in un sol pezzo di legno una cassa risonante per il loro liuto, si fabbricano selle, basti e staffe; il minuscolo coltello, nelle loro mani, fa lo stesso servizio di un succhiello, di una pialla e di una sega.

Tutti i lavori incombono alle donne, che da mane a sera non hanno un momento di tregua. Una volta il bestiame partito per il pascolo, esse preparano *cumiss* sufficiente per i bisogni della giornata; quindi conciano pelli, battono ed impeciano feltri, intessono trecce e corde, cuciono abiti, e, se possono avere un breve ozio, ricamano dei *toopo* — zucchetti — per il loro marito e signore.

Per ciò fare tendono la pezzuola di stoffa sopra un cerchietto di legno, che stringono fra le ginocchia, passando e ripassando a traverso la trama del tessuto un filo colorato di lana, per mezzo di una acuminata scheggia di osso. La cucitura è fatta a mo' di punto a catenella.

Malgrado questo duro lavoro, che quasi non concede loro un momento di sollazzo, le donne chirghise non sembrano lagnarsi molto della loro sorte. Sono sempre di buon umore, e, lavorando in gruppo, chiacchierano e cantano con una vivacità ed una allegria, che non si supporrebbe nel loro carattere.

Il momento più laborioso della giornata è alla sera, sull'imbrunire, quando rientrano i greggi. È uno spettacolo sommamente pittoresco quella valanga di migliaia e migliaia d'animali, quel barcheggiar di dossi e quel rotolar di balle di lana, straripanti dalle pendici erbose della montagna, e sospinte, arginate ed incalzate da strani pastori, dei pacchierotti di grasso, stracciati ed imbrattati fino agli occhi, di melma e di letame, e cavalcanti cornuti ippagri, tutti ossa, ulceri e fango. L'arrivo del bestiame mette in subbuglio tutta la tribù. È un accorrere di qua e di là, un formicolar di gente e di animali, un vociò, un gridare, un belare ed un tramestìo di suoni e di cose che vi danno le vertigini. Ognuno studia e cerca di riconoscere le sue bestie, le chiama, le afferra e le spinge con calci e legnate al luogo dell'addiaccio. Lunghe corde di lana sono fissate a dei picchetti e vi si attaccano

DONNE CHIRGHISE DI UN AUL.

separatamente pecore, capre, vacche e giumente. I giovanotti e le ragazze aiutano le madri a cernere il bestiame; ma gli uomini si guardano bene di fare ciò che si sia; tutt'al più si accontentano di osservare, e, all'uopo, di apostrofare e sgridare le donne, se si sbagliano.

Dei grossi marmocchi di due o tre anni appena, dalla pelle abbronzita dal sole, palle informi di carne ambulante, miracoli di salute, si immischiano al parapiglia, ruzzolano per terra e corrono nudi come le bestie. Cercano di fare come i loro fratelli: uno si aggrappa alla coda di una vacca, che con un calcio lo manda a gambe levate; un altro, afferrata per il ciuffo una capra, le lecca affettuosamente il muso, e strepita come un piccolo ossesso, quando la bestia, con uno strappo, gli fa battere il naso sopra una pietra.

FIDANZATA CHIRGHISA.

*
* *

La grande passione dei Chirghisi, l'unica che li interessi e li commuova, è l'allevamento dei cavalli. Il dialetto, povero in generale, abbonda di espressioni che si riferiscono al cavallo, per ogni anno d'età del quale affibbiano un nome speciale. È vero che non gli hanno ancora votato un culto come l'arabo, nè seppero raffinarne la razza; ma se ne servono costantemente, e non potrebbero vivere senza il loro corsiero, che riempie una parte della loro esistenza.

DONNE CHIRGHISE IN CONVERSAZIONE.

Se il mondo antico poneva il Tataro in quelle contrade misteriose e credeva riconoscere in quei selvaggi la figura di un essere favoloso, mezzo uomo e mezzo cavallo, bisogna convenire che il Chirghiso risponde veramente all'idea del centauro. Bisogna vederlo a cavallo; agile e dritto, sembra far corpo colla sella e, sebbene questa non sia che di legno e legata semplicemente con una corda, compie così, senza la minima fatica, dei lunghissimi viaggi, a traverso burroni e ghiacciai.

Ma se il Chirghiso, a cavallo, è capace di fare centinaia di chilometri in una giornata, a piedi, non potrebbe percorrere una cinquantina di passi. Così, per andare da una *iurta* all'altra, tiene in permanenza, davanti alla sua tenda, una cavalcatura sellata.

Egli è affetto d'una poltronite cronica: mentre le sue donne lavorano da mane a sera, egli se ne sta disteso sull'erba, dormendo come un ghiro. Le

CAVALLI AL PASCOLO.

sue gambe abituate all'ozio perpetuo, non lo reggerebbero per più di dieci minuti. È impossibile immaginare due Chirghisi che si parlino nella posizione verticale. Quando chiacchierano, si accoccolano sui tacchi, uno di fronte all'altro, e, tenendosi per la mano, danno sfogo al loro scilinguagnolo. Ed in tale incomodo atteggiamento, hanno l'eroico stoicismo di intrattenersi per delle buone mezze giornate!

I Chirghisi allevano quantità di cavalli, non tanto per farne smercio o cavalcarli, quanto per trarne abbondante *cumiss*. Questa bevanda — latte di cavalla fermentato — è il nettare più in voga presso gli orientali, ma nessuno ne è così ghiotto come il Chirghiso. Non vive che per esso e di esso. Volernelo privare è come levargli l'aria che respira. Se non è sazio fino all'ugola, nulla più lo frenerà: pianterà in asso la vostra carovana, e, caracollando sul suo fedele corsiero, frugherà tutti i neandri delle valli, fintanto che trovi un *aul* ove pascersi di *cumiss*.

Fuori del *cumiss*, che beve ad ogni momento. il Chirghiso non fa che un pasto al giorno. Riunite nella *iurta*, dieci, venti persone si accoccolano intorno al monumentale *casan*, dove bolle un montone intero, o la metà di un vitello, o un cane, non importa; ognuna di esse sguaina il suo *picciac* — coltello — impugna un osso qualunque, e, avanti! fintanto che ne rimane. Poi con delle scodelle si svuota il brodo e si fa girare l'otre del *cumiss*, che si scossa un tantino per dare effervescenza alla bevanda.

Non è da stupirsi quindi se il Chirghiso, dopo una tale mangiata, perda la sua resistenza e si lasci presto vincere dalla inevitabile sonnolenza d'una laboriosa digestione.

Nelle circostanze solenni il Chirghiso si manipola delle pietanze prelibate.... al suo palato, si capisce. Una di queste consiste nel famoso *scislich*, che dal Caucaso alla Mongolia tutti i nomadi asiatici tengono in grande onore. Si prepara infilzando alternativamente ad un ramoscello pezzetti di carne e grasso di montone e facendoli abbrustolire sulla brace. Per un altro piatto, si raspa della carne in un intruglio di brodo ed erbe, che si impasta ben bene colle mani, in modo da formare una *purée* nerastra... la cui sola vista, basta per farvi scappare con la mano sulla bocca!

I Chirghisi più agiati usano anche tè e pane. Il tè — *ciai* — si prepara molto allungato e si prende tenendo un chicco di zucchero tra i denti. Il pane — *borsac* — è fabbricato volta per volta, con farina d'orzo impastata ed appallottolata, che si fa friggere nel grasso di montone.

Senza il *sacsaul* i Turcomanni non potrebbero abitare l'arida steppa di Caracum; così i Chirghisi se non avessero il *teo-goiruc* sarebbe loro impossibile dimorare sugli altipiani dei monti Celesti, dove i pascoli, rinfrescati dall'alito dei ghiacciai, sono sempre verdi, ma ove scarseggiano pure le piante arborescenti. Il *teo-goiruc*, così chiamato per la vaga rassomiglianza dei ramoscelli con la coda del camello, è un cespuglio alto un metro al più, che

CHIRGHISI CHE SALGONO UN PENDÌO DI GHIACCIO.

porta un fascio di rami spinosi con radi ciuffetti di foglie lanceolate, d'un verdognolo oliva, biancastre e pelose inferiormente. Questa pianta provvidenziale alligna fino ai 3500 metri, quasi esclusivamente sulle pendici volte verso il nord.

Ma quando a 50 chilometri di raggio non trova più un fuscello di legno, il Chirghiso si accomoda anche con dell'*argol* — sterco di bovine — per alimentare il suo fuoco. Un brasero siffatto non produce sicuramente un'atmosfera molto respirabile nell'interno della *iurta*, ma il Chirghiso non ci abbada, il suo olfatto non essendo fortunatamente molto sensibile.

* * *

Tanto per fugare la noia di un prolungato far niente e come diversivo alla monotona sua vita nell'*aul*, il Chirghiso si diverte a cacciare, ancor più se costretto dalle belve che vengono a molestare i suoi greggi. Per la selvaggina a pelliccia, ammaestra aquile ed avoltoi; affronta lupi a randellate; per la caccia grossa — orsi, ovis-poli, tecchè, arcar, ecc. — si arma di un fucile a silice, che porta attaccato a metà della canna un cavalletto mobile, sul quale lo appoggia quando deve prendere la mira. Egli non caccia però che per procurarsi le poche pellicce che occorrono alla sua famiglia; raramente ne fa commercio.

GUADO DI UN TORRENTE.

CHIRGHISI IN VIAGGIO.

In molte relazioni di viaggiatori abbiamo constatato, non senza sorpresa, che i Chirghisi sono ritenuti come feroci ed indomabili. Li trovammo, al contrario, molto bonari e servizievoli. In ciò differiscono radicalmente dai Casacchi, che sono traditori e predoni. Il Chirghiso è lungi dall'avere il temperamento bellicoso degli Afgani e dei Turcomanni, le cui *alamane* sono rimaste famose nella storia dell'Asia centrale. Egli è tardigrado ed indolente di natura; se gli capita un bel colpetto alla mano e se può farla franca, senza nulla arrischiare, certo egli non disdegna di tentare la fortuna. Siccome i suoi bisogni sono limitati e le sue passioni poco profonde, gli manca un movente incitativo od un pretesto per indurlo ad azioni delittuose. Il furto di cavalli, principalmente di stalloni, e il ratto di belle ragazze, sono le operazioni criminose che più tentano il Chirghiso.

La sua bonomia ed ingenuità non hanno limiti. Questa semplicità di carattere proviene senza dubbio dal suo genere di vita e dall'isolamento completo in cui trascorre la sua esistenza. È un fatalista in ogni circostanza, e tutto gli è presagio, buono o cattivo: la caduta di un filo sopra una pietra bianca, il colore della fiamma, la forma strana d'una nuvola, l'incontro inopinato d'un animale o d'un

fiore sconosciuto, tutto questo ha una significazione per lui e su questi nonnulla basa sovente gli atti della sua vita.

La sua puerilità è veramente straordinaria; così una pietra un po' bizzarra, la presenza d'un arbusto nella spaccatura d'una roccia o una sorgente d'acqua termale, assumono per lui le proporzioni di un miracolo, e non si avvicina a questi oggetti, senza replicate genuflessioni ed esorcismi, credendoli abitacoli di spiriti maligni.

Il contingente delle mogli è in rapporto col numero delle bestie che il Chirghiso possiede. È con questa moneta, ch'egli compera le sue spose.

Per maritarsi il giovanotto deve aspettare che il genitore abbia smesso ulteriori velleità matrimoniali. Ottenuto il consenso paterno e fatto il conto del bestiame messo a sua disposizione, egli comincia ad esplorare gli *aul* delle tribù vicine, per scovare la bella, capace di appagare i suoi gusti. Fattane la scelta, senza nemmeno interrogare la sua futura

CHIRGHISI NELL'AUL.

Si pretendono maomettani sunniti, ma in realtà non lo sono. Non fanno le abluzioni e le preghiere prescritte dal Corano; non hanno moschee e *mollah*, e nessuno di essi è mai stato in pellegrinaggio alla tomba del Profeta. Hanno bensì conservato dell'islamismo alcune pratiche e costumanze, che li assimilano ai seguaci di Maometto. Di fatto però, i Chirghisi non professano alcuna credenza determinata; i loro riti non sono altro che vaghe reminiscenze di antiche sètte altaiche. Però, se vi è un precetto del Corano ch'essi seguono alla lettera, è quello che consiglia la poligamia.

egli s'intende coi parenti, circa la somma che dovrà sborsare. Il prezzo d'una ragazza chirghisa varia da qualche decina di pecore, a migliaia di montoni, di cavalli e di camelli. L'estimazione dipende dal rango degli sposi, ma sopra tutto dalla cupidigia del padre e dei fratelli della fidanzata, i quali, cercando di aumentare il loro patrimonio, mirano ad accreditarsi maggiori probabilità di rimaritarsi alla loro volta.

Dopo aver stiracchiato per più settimane, si cade d'accordo e si stipulano i patti del contratto, orale, s'intende. Da questo momento la sorte della ragazza

è decisa; per un anno intero, ella non potrà più parlare ad altri uomini che a quelli della sua famiglia, e rimarrà chiusa ad ingrassare nella *iurta* paterna, dove le amiche verranno a vederla, aiutandola a preparare il suo corredo.

La cerimonia matrimoniale si limita ad uno scambio di abbracci tra i parenti degli sposi e a delle promesse pronunciate in presenza del capo

AQUILA ADDOMESTICATA PER LA CACCIA.

CHIRGHISO CHE SUONA IL PIFFERO.

della tribù (*scirtai* o *calcè*). Dopo un'agape pantagruelica, lo sposo presenta i greggi che ha condotto seco al suocero, il quale ne verifica il numero e la qualità, assicurandosi che non è stato defraudato. In cambio, fa dono al genero di un gruppo di camelli e cavalli, che costituiscono come un pegno e una specie di dote per la sposa. Il marito ne gerisce e ne conserva l'usufrutto, fintanto che la moglie rimane sotto il tetto coniugale. Se questa si rende colpevole di qualche strappo alle promesse fatte, perde ogni diritto alla dote; se invece è il marito che la ripudia, senza ragione plausibile, la dote o il suo corrispettivo le riviene integralmente.

Al contrario dei mussulmanni, che sposano contemporaneamente più donne, il Chirghiso non ne impalma che una alla volta. Quando la prima, avvizzitasi, comincia a spiacere, ne prende una seconda, e così di seguito, secondo le ricchezze di cui dispone.

La nuova arrivata è sempre la grande favorita del marito, che la tiene costantemente nella *iurta*, circondandola di ogni attenzione: per lei, che s'impingua in un ozio forzato, sono i cibi più ghiotti, gli abbigliamenti più ricchi, il cavallo più bello con più lussuose bardature.

Le mogli antecedenti dormono in una *iurta* separata e disimpegnano tutte le bisogne dell'azienda domestica. Ma si consolano presto, e dell'abbandono del marito, si ripagano largamente coi passanti...

* * *

Prima della venuta dei Russi, i Chirghisi ignoravano l'uso delle monete; si scambiavano le merci con capi di bestiame. Ancora adesso non hanno nessuna idea della misura del tempo; non sanno la loro età, nè conoscono l'anno dell'Egira. L'anno si divide in lune e il mese in fasi lunari. Per calcolare il tempo dicono: una giornata, mezza giornata, un quarto di giornata. Queste sistema serve anche a misurare le distanze; tale *aul* è lontano una mezza giornata di marcia, la valle è larga la metà di un quarto di giornata; per le piccole distanze si servono della spanna.

La lingua chirghisa è poverissima di vocaboli, riflettenti solo idee concrete, percepibili ai loro sensi ed assimilabili al loro ristretto comprendonio. Così la parola *su*, serve a designare l'acqua in generale, le sorgenti, i torrenti e i fiumi; *cul*, ristagni d'acqua, dalle pozzanghere ai laghi; *mus*, ghiaccio e neve; *cion*, quanto è grande in dimensioni e numero; *darê*, rimedio, medicina, include e generalizza tutta la terapeutica dei nomadi. Il significato di una parola cambia secondo l'accentuazione che le si dà; *tao*, alto, diventa montagna se si pronuncia: *taao*.

I Chirghisi sono completamente analfabeti. Se si incontrano talvolta individui che riescono a decifrare scritti russi o sarti, ciò si deve non già a conoscenza della lingua e della scrittura, ma semplicemente a intuizione mnemonica: a forza di vedere i medesimi caratteri e segni, essi appresero il significato dei principali raggruppamenti.

Eglino continuano ad affondare nella loro incosciente ignoranza e nulla fanno per riabilitarsi dell'avvilimento che da secoli li abbrutisce. Questa abbietta barbarie non ha mai fatto sentir loro la necessità di riunirsi in una società disciplinata, formando una nazione omogenea. Ogni tribù vive nel suo dominio, evitando la vicinanza delle altre, si attenda in località determinate ed ogni *iurta* rioccupa il medesimo posto della volta precedente. È una consuetudine, alla quale, come in tutti gli atti della sua vita, il Chirghiso è legato corpo ed anima.

Ogni *aul* vive in una comunità patriarcale, i cui membri sono solidali dei diritti legati loro dagli antenati. Sotto la direzione di un capo (*bolosci* — *scirtai* — *calcè*, secondo la popolazione della tribù) essi vigilano a che gli *aul* dei dintorni non vengano ad usurpare i loro pascoli, per non creare precedenti, che diverrebbero diritti, a lungo andare. Capita infatti, che una una tribù più popolata cerchi di stendersi sul territorio di un'altra, il cui numero è minore. Talvolta, dopo qualche anno di litigi, si confondono insieme, la più forte assorbendo l'altra.

È difficile valutare, anche approssimativamente, il numero di individui che compongono il popolo chirghiso. Si parla di quattro a cinquecento mila; ma devono essere più numerosi ancora. Qualsiasi tentativo di stabilire una statistica è condannato a naufragare, prima di metterlo in opera: i capi stessi non si sono mai curati di sapere il numero preciso dei membri della loro rispettiva tribù, mentre conoscono benissimo la cifra esatta dei loro montoni e cavalli.

Nella classificazione del popolo chirghiso, finora è prevalso il sistema primitivo, adottato dai nomadi stessi, i quali si dividono in due rami: quello di sinistra (*sol*) e quello di destra (*on*). Il primo, che comprende i bacini del Narin, dell'alto Oxus e del Cooc-Sciaal-Daria, è suddiviso in quattro grandi tribù: *Cuci*, *Torù*, *Mondùs* e *Chitais*, questa ultima denominazione riferendosi agli abitanti del versante Cascgariano, soggetti alla Cina. Il ramo *on* risiede nel bacino del lago Issic-Cul e nelle valli attinenti al massiccio del Can-Tengri, e si compone di sette tribù: *Bogou*, *Saribacich*, *Son-Bacich*, *Sultou*, *Ecerich*, *Sagàs* e *Bassinz*.

Il governo russo li ha ufficialmente distribuiti in altro modo. Partendo dal principio che il Chirghiso designa l'abitante di una valle col nome della località, dove la sua tribù si accampa abitualmente, i Russi chiamano *Turghenschi* i Chirghisi della valle Turghent, *Sarigiaschi*, quelli dell'altipiano omonimo, e così per tutte le valli esplorate del Tien Scian.

È inutile ripetere che i Russi non hanno mai potuto sapere quanti Chirghisi sono sotto la loro dominazione; la maggior parte sfuggono ancora all'obbligo dell'imposta di un rublo e mezzo — circa quattro lire — per ogni *iurta* o famiglia. Questo modesto tributo, che pagano in natura, è l'unico legame che li tiene uniti ai Russi, i quali, per non inimicarseli, non si immischiano mai dei fatti loro.

Il sentimento nel Chirghiso non ha radici molto profonde; le sue facoltà intellettive ed affettive, più che elaborazioni dei centri nervosi, sono impulsi dell'istinto. Se ama la sua donna, è per il desiderio erotico del possesso della femmina, e se è capace di qualche tenerezza per i figli, è per istinto naturale di protezione della prole.

Più che per amor di patria egli affeziona le sue montagne per atavismo, perchè vi è abituato, la sua vita vi trova alimento e vi trascorre più tranquilla, e perchè altrove non potrebbe a lungo conservare la libertà ed indipendenza che vi gode.

In quanto al senso estetico si può paragonare a quello di un bambino di prima età. Predilige i

TOMBA DI UN CAPO CHIRGHISO SULLA RIVA SETTENTRIONALE DEL LAGO ISSIC-CUL.

colori vivaci, le opposizioni di tinte più violente, e le linee bizzarre e capricciose. Proporzioni e simmetria, equilibrio delle masse ed armonica distribuzione dei dettagli, non sono percepibili al suo embrionale discernimento.

I ghirigori dei suoi feltri, la decorazione delle bardature e di qualche utensile casalingo, e il disegno vistoso dell'ornamentazione dei suoi vestiti, devono essere considerati, non come una sua estrinsecazione di un particolare e proprio gusto artistico, ma come una servile imitazione di forme e tonalità di altri stili. Molti degli oggetti di uso più comune, sono importati direttamente dalle città, che vengono manufatti dai Sarti e dai Persiani.

Nei momenti di svago, i Chirghisi si dilettano a canticchiare in coro una nenia sentimentale o patetica, che accompagnano talora con una specie di liuto, scavato in un sol pezzo di legno e sul quale grattano due o tre corde di budella. Un altro istrumento che suonano principalmente i giovanotti rassomiglia vagamente ad un piffero, fatto d'un ramo spaccato e scanalato, che produce un suono rauco e cacofonico, che strazia più che deliziare i timpani degli ascoltatori. Per servirsene si appoggia un capo contro un dente, e, soffiandovi dentro, si chiudono e si aprono alternativamente con le dita le due o tre aperture dell'estremità inferiore.

Il popolo chirghiso è ancora allo stato d'infanzia. Accanto a delle tare ereditarie, proprie della razza, egli presenta delle attitudini e disposizioni, che non

domandano che di essere affinate e sfruttate. Ma fintanto che le montagne rimarranno il loro esclusivo dominio, e che barriere di granito li separeranno dal resto del mondo, essi continueranno a vivere come per il passato, con e come le loro bestie.

Occorre che una linfa novella e tonificante venga ad avvivare le loro energie addormentate, e che una razza giovane ed intraprendente li scuota e li trascini sulla via della produttività cosciente e ordinata.

Ma questo risveglio è lontano ancora. I Chirghisi possono dormire sonni tranquilli, la civiltà non li raggiungerà tanto presto; e la terribile lotta per la vita, alla quale non sono assuefatti, non minaccia di annientarli nelle sue spire voraci, per spremerne ed esaurirne quel po' di vitalità che loro rimane.

Testo ed illustrazioni di G. BROCHEREL.

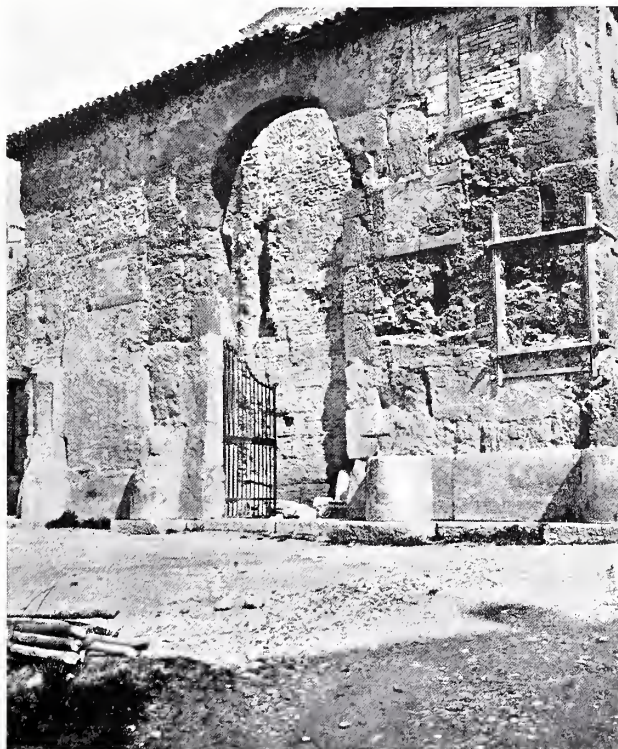
ATTENDAMENTO DI CASACCHI NELLA STEPPA.

LA RICOSTRUZIONE DEL TEATRO ROMANO DI VERONA.

DELLE ridenti colline che incoronano la fronte della « bella Verona » — monumentale città che nello svolgimento storico dell'architettura presenta senza lacune tutte le forme e le fasi artistiche — quella detta di San Pietro formava pei Romani, amanti del soggiorno di questi colli, la parte più nobile, la sede civile e religiosa più importante.

Al vertice s'ergeva, credesi, il Campidoglio, rocca e tempio insieme dedicato alle tre divinità capitoline. Pur troppo di questa, che si poteva chiamare l'Acropoli di Verona, scarse reliquie rimangono.

Sotto il Campidoglio nel seno del colle stesso s'adagiava maestoso il teatro, — uno dei pochi monumenti che ebbe in passato sorte così fortunosa e che oggi — dopo lunghi periodi di ricerche, di scavi completi, di demolizione di fabbriche ingombranti e di lavori di restauro condotti coi moderni criterî — vede adempiuto il vaticinio archeologico di Serafino Ricci; vede, dopo tre quarti di secolo, presso a compiersi il vasto programma della sua redenzione, ideato ed iniziato dal suo primo, valido e generoso scopritore, Andrea Monga.

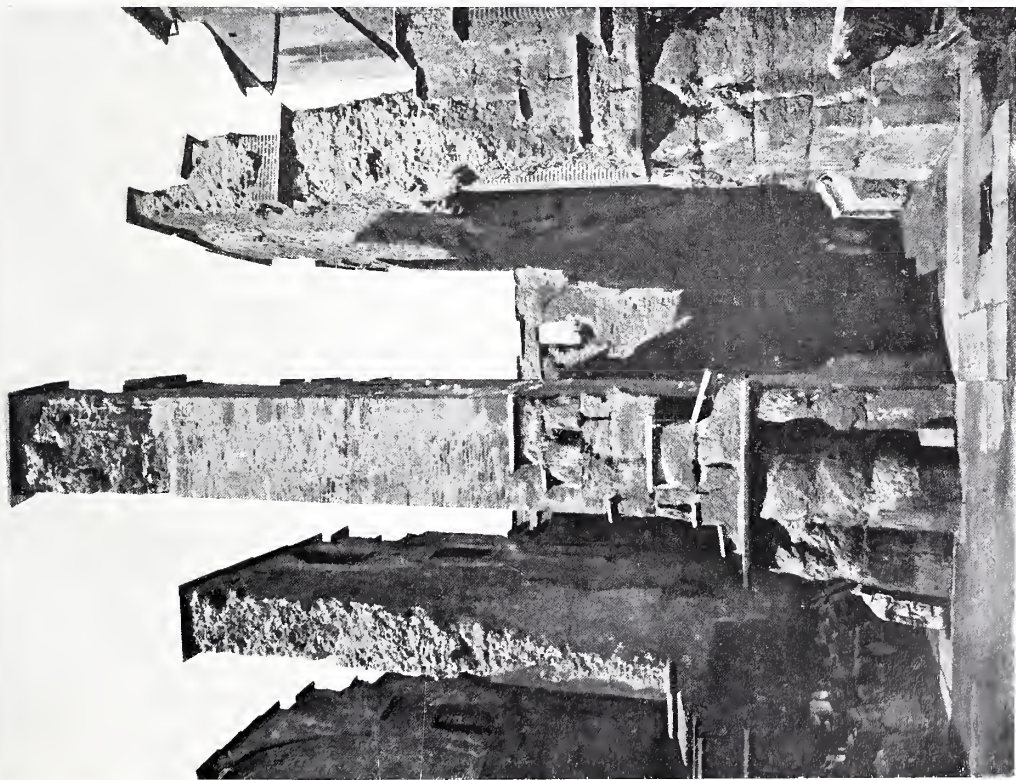
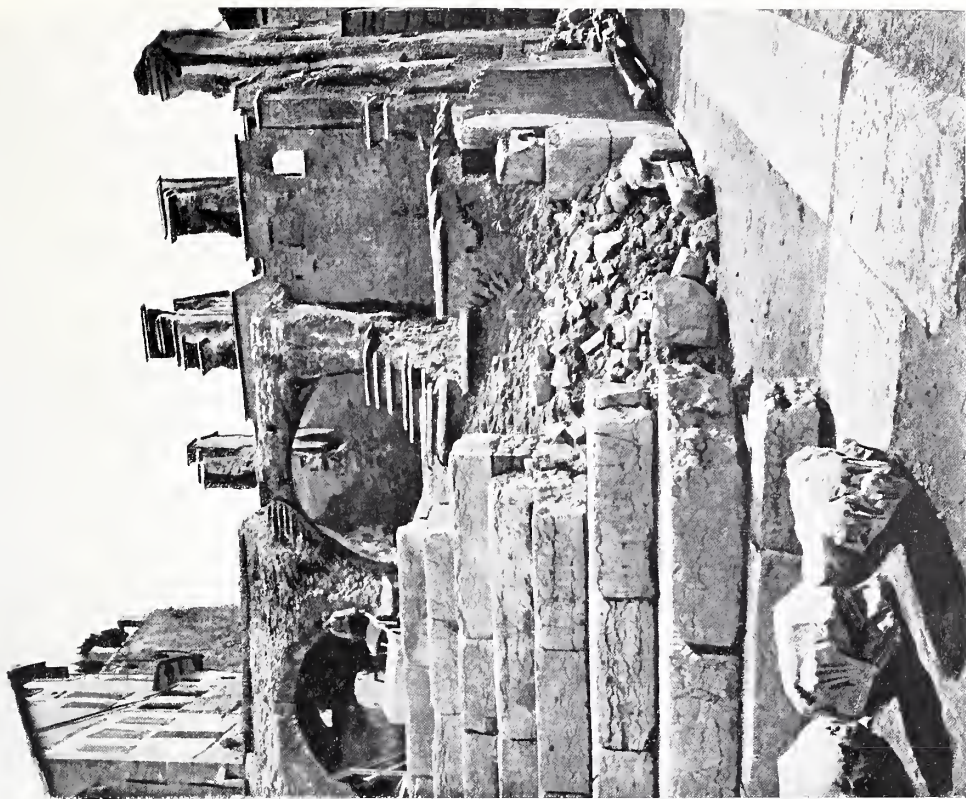
Ammiriamo le molte parti archeologiche importanti di questo tesoro del ricco patrimonio artistico veronese, alla cui rovina fatale congiurarono, fin dall'età remote, gli editti di Berengario I ed i ter-

TEATRO ROMANO — INGRESSO ORIENTALE. (Fot. O. Onestinghel).

remoti; sepolto poi nell'oblio, oppresso sotto « la guardia della grave mora » di alti terreni coltivati ad ortaglie; nascosto da una selva di luride casupole avviticchiate ai suoi fianchi; ed ora fatto rifulgere nella grandiosità dell'opera romana.

Ascoltiamo le voci di una grandezza infranta che escono da queste venerande rovine, dai ruderi, dai frammenti richiamati alla luce. Ricomponiamo le magnifiche membra plasmate dallo scalpello greco, quando all'epoca d'Augusto si completò la trasformazione dello stile romano nell'ellenico. Ricostruiamo le maestose linee di questo teatro, che nella pianta planimetrica ha singolare analogia col teatro Marcello ed una particolare consonanza nelle forme col teatro di Pompei, di Erode Attico in Atene e con quello restaurato di Orange.

Splendida è la sua posizione. Dall'alto dei *passeggi superiori* il teatro domina il superbo panorama della città sottoposta, delle circostanti colline, della vasta pianura seminata di villaggi, lambito dalle rapide onde del « verde Adige »; collegato alla città da due ponti: il Postumio — ruinato quasi interamente per terremoto nel 1087 — ed il *Pons Marmoreus*, del quale rimangono intatti, dopo tante terribili inondazioni, la base ed i due archi verso il teatro.

TEATRO ROMANO — SCALONE ORIENTALE D'ACCESSO. (Fot. O. Onestinghel)

È da rimpiangersi la scomparsa irreparabile del *postscenium*, che si rifletteva nel fiume, a vari piani

TEATRO ROMANO — MURI DI SOSTEGNO DEL SECONDO MENIANO.
(Fot. O. Onestinghel).

TEATRO ROMANO — TESTATA ORIENTALE DELLA CAVEA E PARODOI.
(Fot O. Onestinghel).

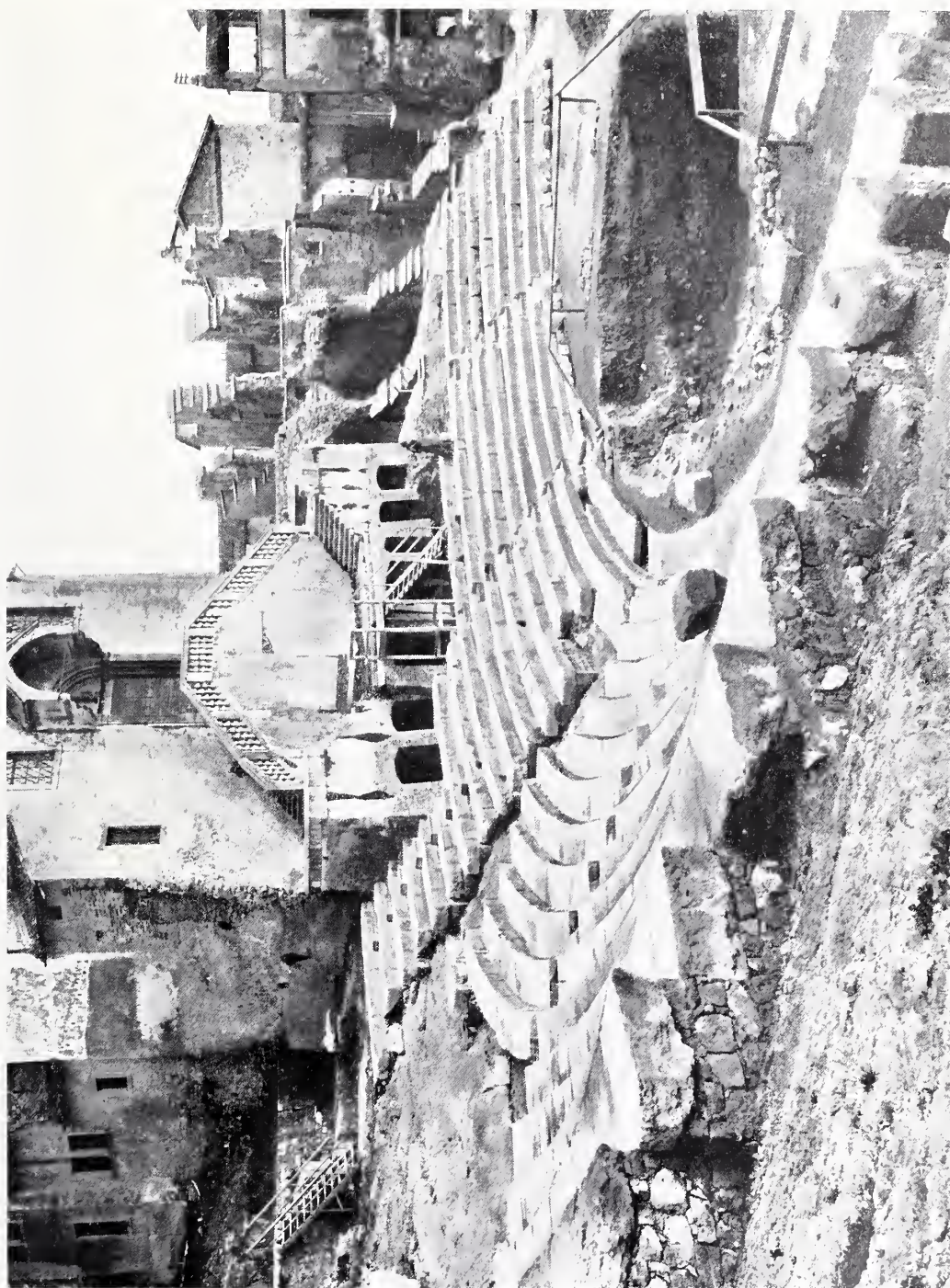
d'arcate, forse d'ordini diversi, con giro di colonnati e portici tusco-dorici, che servivano di *passeggi terreni*, coperti. Di questo magnifico palazzo di retroscena tutto non è perduto. Si vedono ancora a fior d'acqua, incassati e conservati negli odierni muraglioni di difesa, gli archi in *opus reticulatum*, che costituivano il basamento di prospettiva d'Adige, caratteristico sistema di muratura che si ripete nel portico dei passeggi superiori e ne designa l'epoca di costruzione. Rimane ancora la fronte di accompagnamento all'entrata orientale, dove una delle due estremità della linea dei portici, rientrando ad angolo retto, formava un porticato terreno, di rifugio in caso di pioggia agli spettatori dei primi ordini di *subsellia*, secondo le norme di Vitruvio.

Di quest'atrio si osservano numerosi plinti e tronchi colossali di pilastri a semicolonne di tufo locale nummolitico, molto usato in questa costruzione, che sotto la punta inesorabile del tempo si squagliò.

Singolare è il collegamento architettonico dell'atrio, coll'entrata, col *parodoi* e così di tutte le altre parti del monumento, dove alla mirabile bellezza delle forme elette l'architetto seppe accoppiare, senza contrasto, l'esigenze proprie alla destinazione.

TEATRO ROMANO — INGRESSO ORIENTALE ALL'ORCHESTRA.

(Fot. O. Onestinghel).

I considerevoli ruderi dell'atrio si legano e sembrano fondersi e costituire un solo imponente ingresso coll'entrata orientale che si presenta maestosa coll'alta porta ad arco a pieno centro, fronteggiata da pilastri, che mette nella piazzetta quadrata di passeggio ed allo scalone d'accesso al

TEATRO ROMANO — PARTE ORIENTALE DELLA CAVEA COLLA CHIESA DI S. SIRO E LIBERA.

primo *diazomata*, con prospetto dorico di sostegno laterale a pilastri ed intercolunni a blocchi di tufo squadrati. Dello scalone occidentale rivivono alcuni rami che porterebbero alla seconda precinzione ed ai palchetti.

Prima d'imboccare il *parodoi* orientale, unico rimasto, sostiamo un istante nella piazzetta per e le incanalature di scolo. Dall'emiciclo dell'orchestra, dove l'euripo è ritornato in vita, volgendo lo sguardo alla faccia occidentale della scena e ad uno dei *paraskenia*, formata da un'ossatura di blocchi di tufo conservatissimi, sorretti e presidiati da lamine e da fulcri di mattoni odierni, si benedice al piccone demolitore delle casupole che vi

TEATRO ROMANO — LA CAVEA. (Fot. O. Onestinghel).

osservare i colossali muri di sostruzione del secondo *meniano*, i quali, nei lati della cavea dove i gradini non si potevano incassare nel seno del monte, s'ergono a guisa di diafragmi costrutti a mattonelle incotte, le quali si ripetono nei fianchi dell'ingresso all'orchestra che rimpiangono la perdita della bella veste d'incrostazione marmorea e guardano nudi deposti a terra dei capitelli ionici delle colonne di prospetto, lungo il lastricato romano, s'innestavano deturpandola e ingombrando il piano del *proscenium* nello spazio anteriore. Questa parte nobilissima d'edificio, forse a tre ordini, si deve imaginare ornata e rivestita di splendide decorazioni, delle quali — nel Museo annesso al teatro iniziato colle scoperte preziose del Monga — si ammirano frammenti architettonici scoperti nello sterro profondo: capitelli corinzi e capitellini dorici di bel candido marmo, rocchi di colonne, ta-

luni colossali, di marmi orientali ed africani, trabeazioni, busti di erme — Dionisio giovane e vecchio — fregi gustosissimi, ed ornamenti propri di nicchie.

Recinto alle spalle da grandiosa intercapedine quasi interamente scoperta e per essa staccato dal seno roccioso e tufaceo del colle, si estende il vasto semicerchio che abbraccia la cavea in forma di gradinata, con sezioni cuneiformi, gli scalari e la faccia concentrica della prima precinzione, sulla quale incombe l'antica chiesa di San Siro e Libera, che rimane al suo posto.

Molti vôlti di sostruzione si veggono nel giro della cavea. Quanto fossero armonici, ricchi ed eleganti i palchetti disposti in giro lungo il secondo *diazomata* e al di sotto delle logge coronanti la cavea — delle quali nulla rimane — s'intuisce dagli scarsi esemplari e più ancora dai molti membri decorativi che li abbellivano. Sono gioielli sgorgati dallo scalpello morbido dell'arte greca: stipiti ornati di parapetti ricamati a globetti ed ovoli; piccole e attraenti cariatidi, sfingi alate, *oscilla* marmoree semilunate e circolari con bassorilievi.

TEATRO ROMANO — SCALONE OCCIDENTALE D'ACCESSO AI PALCHETTI. (Fot. O. Onestinghel).

E finalmente, dopo aver guardato dall'alto il ba-

TEATRO ROMANO — FACCIATA OCCIDENTALE DELLA SCENA.

TEATRO ROMANO — PARTE OCCIDENTALE DI RETROSCENA.
(Fot. O. Onestinghel).

ratro profondo dell'intercapedine che gira per entro al chiostro melanconico e quieto di San Girolamo, montiamo sui vicini *passeggi superiori*. Di questa splendida passeggiata al sommo del colle rimangono molte specchiature e nicchioni in *opus reticulatum* — elegante rete di piccoli rombi incotti che rinserra per così dire il teatro al suo fastigio e alla sua base. Rimangono i tronchi, forati all'interno per lo stillicidio, delle colonne d'appoggio alle vôlte del portico.

Diamo uno sguardo ancora di lassù alla superba prospettiva che ispirò, al primo vederla, la musa improvvisatrice del Regaldi. Ma se i suoi fluidi versi furono involati e dispersi dal vento, restano eterni quelli del Carducci:

Tal mormoravi possente e rapido
sotto i romani ponti, o verde Adige,
brillando dal limpido gorgo
la scorrente canzone al sol.

ATTALO ALBASINI.

TEATRO ROMANO — PARTE OCCIDENTALE DELLA CAVEA — ARCHI DI PALCHETTI.

(Fot. O. Onestinghel).

AUGUSTA (LATO OVEST).

LUOGHI ROMITI: AUGUSTA.

mezzodì di quel golfo « che riceve da Euro maggior briga », sopra una isoletta che fu dagli antichi chiamata Chersoneso e che forse a quei tempi era unita alla terraferma da una leggera lingua di sabbia, sorge la città d'Augusta, la città tanto amata da Federico II di Svevia, così ben protetta dalle ali severe dell'aquila sua vittoriosa e grande. L'abitato circonda il castello che sorge sul punto più elevato dell'isola. I porti dei quali Augusta va orgogliosa son due: uno detto Xifonio si apre ad oriente ed è di poca importanza; l'altro, il famoso *sinus Megarensis*, largo metri tremilaquattrocento, lungo metri diecimila e profondo quasi dappertutto metri ventuno, va annoverato tra i più grandi bacini del mondo, tra i luoghi di rifugio più importanti del Mediterraneo, dove intiere armate navali potrebbero manovrare senza il più lontano pericolo di scontrarsi. Tre fanali, collocati due all'estremità dell'entrata e un terzo in fondo presso la foce dell'Alabo, offrono ai naviganti la sicurezza dell'ancoraggio. Nè turbini, nè uragani, per quanto violenti, per quanto terribili, increspano giammai le placide acque del porto, poichè esso vien difeso da un lato dai colli Iblei e dall'altro dalla stessa città d'Augusta. Due solidissimi ponti uniscono l'isoletta, e propriamente la cittadella, alla terraferma. Quel che si vede ora percorrendo l'abitato d'Augusta è tutto moderno. Qua e là vi son traccie di parecchie dominazioni, ma l'impronta maggiore è data dalla sveva. Nel castello esiste una torre con mura solidissime bugnate e con finestre a sesto acuto, che voglionsi d'origine normanna; sarebbe questo l'unico vestigio di quella dinastia gloriosa.

Fino a pochi anni addietro confondevasi Augusta con Megara Iblea. Credevasi che la greca colonia nostra, che trasse origine dalla Megara di Grecia circa l'anno 734 a. C., si fosse stabilita nell'istesso sito dove al presente sorge Augusta. Studi

AUGUSTA (LATO EST).

CASTELLO D'AUGUSTA E BASTIONI.

recenti, dovuti in massima parte al Cavallari e al Salomone [1], han sfatata la leggenda; Megara ed Augusta han luoghi separati; l'una dista dall'altra parecchi chilometri, anzi forse Augusta, e diciamo forse perchè si naviga in oscurità profonda, fu colonia di Megara. Giaceva questa greca colonia a circa metà del golfo d'Augusta, presso l'Alabon, e s'appoggiava ai colli Iblei, a quei colli famosi per il loro miele:

DARSENA.

Nerine Galatea, thymo mihi dulcior Hyblae
Candidior cycnis, hedera formosior alba,

e non tardò molto a salire in gran fama per le imprese sia civili che militari, dando al mondo uomini sommi nelle arti e nelle lettere come Aristossene, Teogonide, Alcimeno, Susarione e Mesone, sottomettendo i popoli vicini con le guerre ad oltranza, fondando nuove colonie, tra cui Augusta sul promontorio Xifonio, ovunque portando i suoi commerci e un' aura feconda di bene. Le vicende dell'umanità susseguentisi ora tristi, ora fortunate, le invasioni, le guerre, i terremoti a poco a poco tolsero i ruderi e quel che restava ancora di Megara, e per molto tempo il contadino arató e le piante crebbero su quel suolo sacro alla storia. Nel 1876 cominciarono i primi tentativi, i primi saggi per opera del Salomone, un cittadino d'Augusta amantissimo delle glorie della sua contrada, e poi sotto la direzione del Cavallari, delegato dal governo. Si rinvenne quasi intero il perimetro della città e dentro un edifizio di forma rettangolare con colonne e plinti, una grande muraglia con cinque torri, pavimenti a mosaico con figure geometriche su basi di calcare, forse reliquie d'un bagno, dei pozzi, dei sepolcri a celle ipogeiche, a sarcofagi monoliti, con tegole a piovente, oltre a molta suppellettile preziosa conservata nel museo di Siracusa. Dunque Megara diede origine ad Augusta e ciò non è improbabile considerando l'istinto d'espansione dei megaresi, i quali certamente non potevano lasciarsi sfuggire un sito così importante come il promontorio Xifonio, a cavaliere di due porti. I megaresi chiamarono questa colonia non già, s'intende, col nome d'Augusta,

(1) SEBASTIANO SALOMONE, *Storia d'Augusta*.

ma di Xifonia, checchè ne pensi il Fazello che Xifonia sorgesse al capo dei Mulini. Per molto tempo nessuno ci parla della Xifonia megarese; si sa solo che quando Marcello, con Siracusa distrusse anche Megara, i cittadini profughi si ridussero in Xifonia e l'ingrandirono. Nelle guerre civili che imperversarono circa il 40 a. C. Sesto Pompeo Magno distrusse Xifonia perchè parteggiava per Ottaviano Augusto, ma avuta costui la fortuna di soggiogare il rivale, premiò, riedificandole, le città che gli si eran mantenute fedeli, come Tauromenio, Catania, Cefaledio, Agira, Termini e anche Xifonia, alla quale impose il suo nome chiamandola Augusta. Per parecchi secoli più non si parlò di essa; nè le storie, nè le cronache ne fanno menzione fino alla conquista normanna, vale a dire fino al 1070, alla qual epoca si attribuisce la costruzione della torre che ancora, benchè guasta da successivi vandalismi, si vede a sud del castello. Ma di vestigia normanne, tolta quella, altre non se ne conoscono. E questo ha un grave fondamento nella strategia di quei tempi. L'affermazione dell'egemonia normanna non poteva verificarsi nelle città litoranee, esposte a un colpo di mano, facile

PORTA DI TERRA.

preda a qualunque mediocre flotta, ma si stabilì, al contrario, su salde basi nell'interno dell'isola, sulle aspre giogaie, sui picchi inaccessibili, dove un manipolo d'uomini risoluti e tenaci avrebbero il dominio normanno s'affermò recisamente, senza temer pericoli. Ma l'êra più bella per Augusta fu sotto Federico II lo Svevo. A lui si deve il riordinamento della città e la costruzione del magni-

PORTA INTERNA DEL CASTELLO.

potuto, per le stesse accidentalità delle posizioni, opporre una resistenza lunga e formidabile ad eserciti anche superiori. Ecco perchè, se monumenti ci restano dei primi tempi mormanni nell'interno dell'isola, lo stesso non può dirsi delle città marittime. Quest'ultime ebbero anche i loro quando fico castello, opera di Riccardo da Lentini, grande architetto, vissuto circa il 1229 e ideatore del castello Ursino di Catania; Non potendo sopperire alle nuove costruzioni gli abitanti della vecchia terra, Federico fece ivi venire i centuripini, costringendoli a lavorare forzatamente in punizione della

loro ribellione. In poco tempo quel che lo Svevo avea ordinato fu eseguito e l'imperatore la visitò di sovente e nelle sue vicinanze fe' sorgere delle immense riserve di caccia, sua ricreazione preferita insieme alle belle lettere. Quando nel 1242 il castello fu terminato, fece porre ivi la seguente epigrafe che ancora si conserva:

Augustam Divus Augustus condidit urbem
Et tulit ut titulo sit veneranda suo:
Teutonica Federicus eam de prole secundus
Dotavit populo finibus arce loco.

Il dominio angioino come fu esoso per tutta la Sicilia, lo fu anche per Augusta che vide inaudite crudeltà commettersi in nome del re da Guglielmo Etendard. Ma il giogo fu presto scosso dal tumulto dei Vespri che vendicò, nel sangue degli oppressori, le offese patite. Gli aragonesi, col buon governo, restaurarono l'ordine e Augusta fu tenuta da quella stirpe in grande considerazione e il nome di Ruggero di Loria, grande ammiraglio di re Pietro e di re Giacomo, rifulse spesso a caratteri d'oro, nel sole della vittoria tra le acque che bagnano Augusta. Il periodo feudale non fu certo felice per la città sveva; troppi interessi, troppe ambizioni erano in gioco perchè potesse esister giustizia e benessere; e poi le incursioni dei pirati e delle armate ottomane furon così spesse da non dar tregua e riposo ai miseri abitanti.

Nel 1529 chiese ospitalità ad Augusta l'Ordine

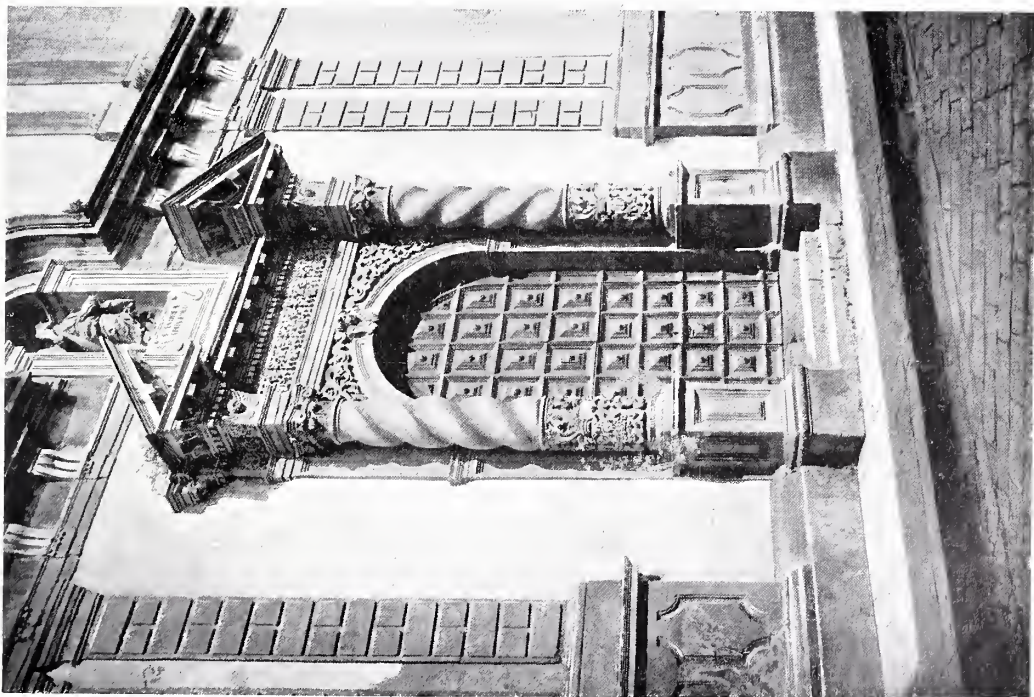
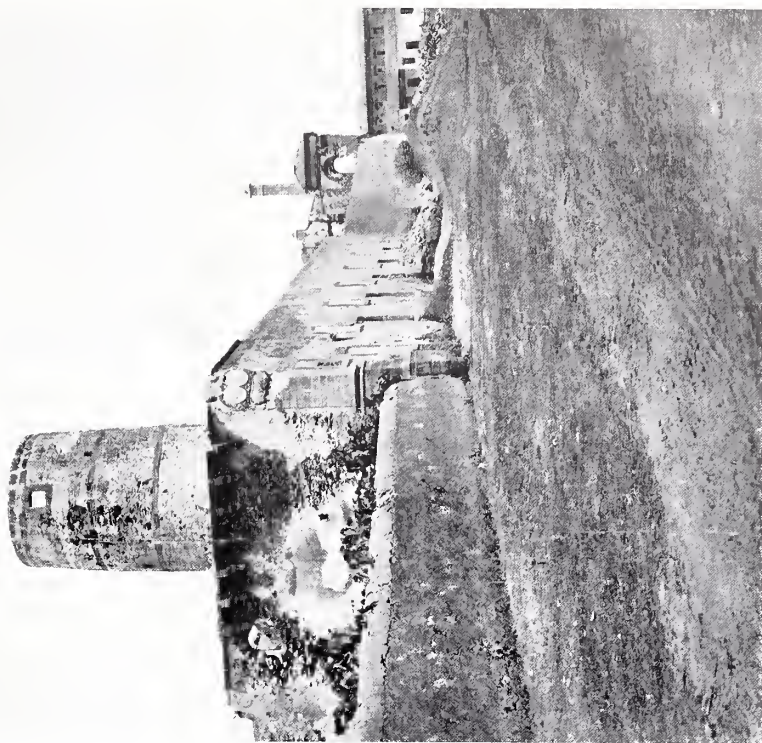
PALAZZO MUNICIPALE.

Gerosolimitano cacciato da Rodi, e vi si mantenne alcun tempo nella chiesa annessa al convento dei domenicani, fino a che non ebbe concessa dall'imperatore Carlo V l'isola di Malta. Nel 1565, volendo il vicerè D. Garzia de Toledo rendere, per quanto fosse possibile, il porto d'Augusta imprendibile o per lo meno evitare le incursioni barbaresche, fe' sorgere su due scogli di fronte alla città, ad occidente del centro della rada, due baluardi, ad uno dei quali pose nome Garzia e all'altro quello della viceregina Vittoria ed egli stesso nel 1566 richiamò Augusta all'onore demaniale, provocando all'uopo una sentenza dal Sacro Regio Consiglio e dal tribunale del Real Patrimonio. Durante questo periodo demaniale Augusta sopportò le fortunose

vicende della Spagna, ma i suoi commerci e le sue ricchezze crebbero perchè essa divenne l'emporio che provvedeva ai numerosi vascelli dell'Ordine Gerosolimitano di Malta, secondo una convenzione che si stipulò il 4 maggio 1649.

Ma un fatto importantissimo venne, in quel torno, a render famoso il nome d'Augusta. Ribellatasi Messina nel 1675 agli spagnuoli, una forte squadra francese, chiamata dai faziosi messinesi, incrociava nelle acque dell'isola, pronta a sbarcar truppe. Il 5 agosto l'armata navale comandata dal Vivonne attaccò il porto d'Augusta e trovata una debole resistenza, presto se ne impadronì. Operato uno sbarco, i francesi si resero padroni della cittadella e del paese circostante. Ma l'azione guerresca dei francesi non progrediva, giacchè era avversata dalla maggioranza dei siciliani ed anche perchè Spagna e Olanda, alleatesi, avevano messa in mare una formidabile armata, guidata dal celebre ammiraglio Michele Ruyter. All'annunzio dell'avanzarsi delle navi alleate, la flotta francese si riunì tutta nel porto d'Augusta e ne prese il comando l'ammiraglio Duquesne. Il 22 aprile 1676 si combattè una delle più aspre battaglie che il mondo abbia vedute. Lo stesso Ruyter cadde morto e la vittoria restò indecisa se per i francesi o gli spagnuoli che andarono a rifugiarsi nel porto di Siracusa. Ma i guasti sofferti nella battaglia e il favore che mai non ebbero dal popolo siciliano, costrinsero i francesi a sgombrare, e a poco a poco vi s'accinsero e il 16 marzo 1678, con gli ultimi imbarchi, s'estinse per tutta l'isola il dominio del re di Francia. Ma il mare d'Augusta ancora non era sazio di battaglie e di vittime e un' altra volta tre nazioni potenti, Francia, Spagna ed Inghilterra, si misurarono in quelle acque. La mischia avvenne nel 1716 e la cagione, il non volersi attenere la Spagna al trattato di Utrecht. La peggio toccò ai franco-spagnuoli, che, con le navi tutte malconcie, dovettero rifugiarsi parte nel golfo di S.ta Panacia e parte in Siracusa.

CONVENTO DI S. DOMENICO.

Come più avanti si disse, il castello d'Augusta

PORTA DELLA CHIESA DI S. ANDREA.

TORRE DEL MULINO VECCHIO.

trae la sua origine da Federico II di Svevia e, come la rocca Ursinia di Catania fatta costruire dallo stesso imperatore per opera dell'architetto Riccardo da Lentini, doveva esser sontuoso e a quattro torri. Ma quasi nulla resta a noi di quell'epoca. Le mura, i bastioni, le difese speronate, i fossati che s'osservano oggigiorno, o sono d'origine francese o spagnuola. Sulla così detta « porta di terra », una porta che immette al castello e mercè la quale, anticamente, chiudevasi la città, è incisa la seguente epigrafe che sempre glorifica quel *sinus Megarensis*, quel porto immenso:

D. O. M.
Carolo II Hispaniarum ac Siciliae rege imperante
Siciliae prorex D. Franciscus Bonavides
Comes S. Stephani
In tanti portus litorae muniendo non solum Siciliae
Sed totius Italiae et cristiani nominis
Consulere extimavit MDCXXCI.

GIARDINI PUBBLICI.

Internandosi tra i meandri della cittadella, tra i bui passaggi, tra gli stretti corridoi, sui terrapieni e sugli spalti, sempre si ha una nuova e gaia veduta del mare, dei colli Iblei e delle grandi e bianche saline che contornano la città. Ora nella parte centrale di essa cittadella è sorto un penitenziario a sistema moderno cellulare e gl'infelici ospiti son più di cinquecento. Volle il caso che quelle mura fossero sempre spettatrici del dolore e se esse un dì furon tombe ai soldati morenti nella difesa d'un ideale, oggi lo sono ugualmente ai vivi, a coloro che leggono sulla porta delle loro celle: lasciate ogni speranza voi ch'entrate. Il duomo d'Augusta ha un' origine piuttosto recente. Esso risale al 1769, vale a dire a molto dopo che il tremuoto del 1693 compisse la sua opera di distruzione. Quindi vi è poco o nulla d'interessante e un' austera semplicità sia all'esterno che all'in-

terno è la sua caratteristica. Pure vi si conserva qualche bel paramento e qualche oggetto sacro di pregio. Il palazzo comunale, anch'esso nato nel 1699, è sulla piazza accanto alla chiesa madre. La sua architettura è barocca, riveste, vale a dire, il carattere di tutti gli edifizi ricostruiti dopo il terremoto del 1693. La grand'aquila sveva sormonta il cornicione del palazzo e quattro targhe su altrettanti balconi del secondo piano, portano inciso il motto: « Senatus populusque Megarensis Augustanus ». In occasione dell'ecclisse totale di sole dei 22 dicembre 1870, l'astronomo Donati tracciò un orologio solare sulla facciata del palazzo comunale in ricordo del grande avvenimento e il municipio vi fece anche apporre una lapide. Tra gli edifici monumentali più ragguardevoli di Augusta giova anche mettere l'ex-convento di S. Domenico, edificato nel secolo VIII, distrutto dai turchi nel 1551 e risorto poi come è oggi nel 1600. In questo convento dicesi che abbia preso l'abito Osman Ibrahim, parente d'un sultano di Turchia, che assunse in religione il nome di Fra Domenico. Il convento si presenta nel suo insieme grandioso e severo. Bello il chiostro e il giardino che l'adorna. La chiesa ha un magnifico palio d'altare, d'antichissimo stile, tutto oro e ricami. Ricca di decorazioni la chiesa di S. Caterina, annessa al monastero dell' istesso nome, e famosa quella di Gesù e Maria dove vuolsi abbia alloggiato re Giacomo d'Aragona nel 1287, quando il castello venne occupato dai francesi in nome del Papa. Ma quel che rendono Augusta rinomata e prospera sono i suoi dintorni, il suo porto e le sue saline. Le campagne del territorio d'Augusta sono ubertose e pittoresche. La vegetazione è lussureggiante, varia, ricca. Gli agrumeti, dalle foglie scure e lucenti, s' alternano con gli ulivi e i carrubi; gli orti freschi e opulenti s'intersecano alle vigne sconfinate e ai prati di trifoglio dal colore rosso cupo. Dapertutto spira un' aura di pace e di fragranza e dai colli Iblei,

MONTICELLI DI SALE.

SALINE.

SALINE.

UNA MONTAGNA DI SALE.

MULINO A VENTO TRA LE SALINE.

giù, giù, sino alla marina, per quelle valli brevi e deliziose, per quei sentieri appena tracciati fra le erbe, sulle rive di quei fiumi classici come il Marcellino e l'Alabon, popolate di canne dal ciuffo lungo e leggero e dalle iris variopinte, in quel silenzio snervante, ma sublime, ma paradisiaco, che incombe quasi sempre là su quelle contrade che videro molte delle vicende del mondo, si diventa piccoli, microscopici, si cerca di fuggire la natura soverchiante. Tale è l'uomo: ama il bello, il grandioso; lo cerca, lo vuole; ma spesso ne rimane schiacciato, annientato; diventa una misera larva al cospetto di glorie passate. Sul limitare del porto, ad ovest, Augusta ha le sue immense saline. Il metodo d'estrazione ne è semplicissimo. Si fanno entrare le acque del mare in grandi bacini, divisi gli uni dagli altri da bassi argini. Giovandosi delle alte e basse maree, si trae partito sia per l'immissione delle acque, sia per l'estrazione delle sovrabbondanti. I bacini sono poco profondi, ma molto larghi, e il letto è d'argilla per non esser permeabile. Il lavoro comincia in marzo e finisce in settembre e l'evaporazione delle acque è intieramente affidata al sole e ai venti del nord e dell'est, i quali agenti atmosferici sono aiutati in questa mansione, diremo così naturale, da certi pittoreschi mulini a vento, dalle grandi ali, che muovono un semplicissimo meccanismo aspirante, piuttosto lento, ma tale che serve a condurre le acque da una in altra salina e viceversa. Quando il sale è pronto, si raccoglie in grandi mucchi conici a forma di piramidi e si ricopre o di tegole o di fascine. E' un bel colpo d'occhio vedere centinaia e centinaia di montagnole bianche, protendersi all'infinito, luccicanti di miriadi di prismi sotto l'azione dei raggi solari. Augusta produce circa quattordici milioni di chilogrammi di sale che va in tutta l'Europa e che forma il genere d'esportazione più importante del piccolo cabottaggio. Certamente molti beneficî son venuti ad Augusta dal suo magnifico porto, ma non tanti quanti sarebbero stati legittima aspirazione aspettarsene. La

BINARIO CHE UNISCE AUGUSTA CON LA TERRAFERMA ATTRAVERSO LE SALINE.

sicurezza e la grandiosità dell'ancoraggio, l'assenza totale di bassifondi, l'ubicazione strategica importantissima, signoreggiante l'intiera costa est della Sicilia, la nessuna preoccupazione, per la larga entrata, di essere imbottigliati, come si dice in gergo marinaresco, farebbero del *sinus Megarensis* l'ideale dei porti nazionali, il sicuro rifugio delle nostre armate.

Se queste mie poche parole raggiungeranno lo scopo di far curare maggiormente il porto d'Augusta, a chi tocca, non avrò scritto invano.

GIOVANNI PATERNÒ CASTELLO.

MONUMENTO A RE UMBERTO.

MISCELLANEA.

A. MAJANI: LUIGI RASI.
(Proprietà di L. Rasi).

UN' ESPOSIZIONE UMORISTICA A MILANO.

LLA recente mostra umoristica di Milano, promossa dal Circolo Piemonte a favore di quelle due benefiche istituzioni che sono l'Asilo di Turate pei veterani delle patrie battaglie e la Croce Verde, ha sorriso il più vivo successo. Ed il successo, diciamolo pure, era meritato, malgrado quanto d'incompleto o di farraginoso presentasse la sezione retrospettiva ed internazionale, che andrà fatta di nuovo, alla prima occasione opportuna, con maggiore calma, maggiore contributo di collezionisti e sopra tutto con maggiore rigore di selezione, ad evitare, per esempio, che un geniale maestro del bianco e nero quale il Gavarni sia presentato in modo affatto calunnioso.

La più viva attrattiva della sezione moderna e nazionale era costituita dalla collezione abbondante ed assai attraente per valentia di caricaturisti e per notorietà di caricaturati che Luigi Rasi ha raccolto, con molto amore e con non mai stanca perseveranza, durante parecchi anni.

Gli amici dell'intelligente e simpatico attore romagnolo, che dirige con così fervido entusiasmo e con così buoni risultati la R. Scuola di recitazione di Firenze, la conoscevano già per averla potuta contemplare a loro agio nella casa di lui e la conoscevano anche gli amatori di bei libri illustrati moderni per averne visti riprodotti i disegni, gli acquerelli e le scolture più caratteristiche e significative nel grosso volume, stampato ed illustrato, con molto lusso e con vero buongusto, dagli editori R. Bemporad e figlio, portante per titolo *La caricatura e i comici italiani*, ed il cui testo è stato scritto con brio e con acume dal Rasi medesimo.

Per il gran pubblico, però, essa ha rappresentato una gradevole rivelazione e gli ha permesso di conoscere e di apprezzare, in alcuni dei suoi saggi

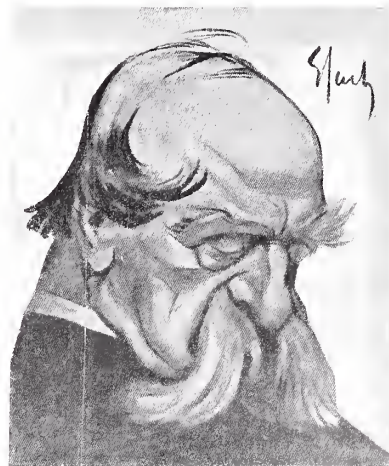
U. VALERI: EMILIO ZAGO.
(Proprietà di L. Rasi).

migliori, la produzione, più o meno originale ed interessante, di quasi tutti gli artisti e dilettanti della caricatura che possiede oggidì l'Italia.

Fra essi, colui che sovraneggia per individualità di visione e per possanza di tecnica è, senza contrasto, Enrico Sacchetti.

E. SACCHETTI: ERMETE ZACCONI.
(Proprietà di L. Rasi).

E. SACCHETTI: FERRUCCIO BENINI.
(Proprietà di L. Rasi).

Confinatosi, per proposito deliberato d'artista cosciente delle sue attitudini e delle sue deficienze o piuttosto per mancanza della forza di volontà per passare da un genere più semplice ad uno più complesso, nella caricatura dell'individuale e singola figura umana, egli ci appare come un sapiente e spietato *chercheur de tares*. Nessuno meglio di lui sa serbare la persuasiva rassomiglianza fisica e psicologica di una faccia, di una mezza-figura od anche di un' intera persona di uomo o di donna e nello stesso tempo spingere, con compiacenza crudele, fino alla deformazione spettrale o macabra, tutte le manchevolezze o le esuberanze delle fattezze, tutte le smorfie fisionomiche, tutti i difetti d'atteggiamento o di movimento. E, in questo lavoro pazientemente feroce di eliminazione, di accentuazione e talvolta di disgregamento dei vari elementi che formano la personalità fisica e rivelano la personalità morale di una creatura umana, è mirabile sopra tutto la sapiente armonia di struttura e di rilievo del suo disegno sintetico.

E. SACCHETTI: TOMMASO SALVINI.
(Proprietà di L. Rasi).

Indole affatto opposta possiede Americo Cagnoni, antico caricaturista del *Guerin Meschino* di Milano, di cui il comm. Giulio Ricordi aveva esposto una collezione di composizioni umoristiche eseguite in questi ultimi anni per *Musica e musicisti* ed *Ars et labor*. Per quanto è pessimista ed unilaterale la visione del Sacchetti, per tanto è benevola, varia e gioconda quella del Cagnoni, il quale eccelle nelle

E. SACCHETTI: VIRGILIO TALLI.
(Proprietà di L. Rasi).

scene popolose e complesse suggeritegli dalla vita cittadina, che contempla con naturale arguzia e dispone e trasforma con grazia fantasiosa e con malizia bonaria, col proposito evidente e quasi sempre raggiunto di farci ridere o sorridere.

Cerebrale, simbolico e letterarieggiante ci appare invece Augusto Majani, che firma le sue fantasie giocose col pseudonimo di Nasica, quindi, se quelle in cui l'allegoria concettosa e la stilizzazione garbatamente umoristica prevalgono e riescono assai gustose, un po' fredde, compassate e non abbastanza persuasive ci si presentano invece le altre in cui predomina una qualche figura di autore, attore o critico drammatico, sotto l'aspetto più di un ritratto che di una caricatura.

Notevoli, subito dopo, mi sembrano Ugo Valeri, di visione e di fattura così spiccatamente personali nella movimentata ed espressiva vivacità figurativa, Lionello Cappiello, il cui segno nervoso, elegante e di rara efficacia sintetica mal si può giudicare dall'unica caricatura di Novelli che lo rappresenta nella raccolta Rasi, e, per una certa amabile signorilità di segno rapido e sottile, anche Lodovico Zambelletti.

In quanto alle caricature dovute al dilettantismo di alcuni giovani autori, esse possono giudicarsi più o meno somiglianti o divertenti, ma troppo scarso vi è l'elemento artistico perchè ci si possa attardare su di esse. Lo stesso può dirsi, per quanto di gran lunga superiori ne siano la sicurezza del segno e l'arguzia inventiva, per quelle di coloro che, come è il caso del Montani, dello Scarpelli o del De Negri, sono da considerarsi, più che altro, disinvolti e divertenti giornalisti della matita.

Di quattro caricaturisti che hanno partecipato alla recente mostra milanese, senza però nulla avere nella collezione Rasi, va anche fatta menzione, cioè di Enzio Castellucci, Aldo Mazza, Antonio Rubino e Giovan Battista Galizzi.

Il Castellucci, che aveva già richiamata l'attenzione su di sè con una serie di maschere di personalità della scena, dell'arte e della politica italiana, pubblicate nel più recente degli albi di *Novissima*, ha pregi di disegnatore e di colorista e sa assai bene cogliere la somiglianza di un volto umano, ma le sue maschere, più che vere caricature, sono ritratti ingoffiti.

Il Mazza, come l'attestano *Il ritorno della congressista* e *Cucina economica*, non manca di una certa arguzia d'invenzione e di composizione, per quanto piuttosto superficiale e non molto nuova, ma, obbligato a sostituire dall'oggi al domani in un giornale umoristico a larga tiratura un caricaturista benviso dal pubblico ed a cui bisognava avvicinarsi, per desiderio del direttore, quanto più fosse possibile, egli non ha avuto mai l'agio e forse neppure il proposito di crearsi, a poco per volta, un'individualità propria e quindi, così come tutti gli amatori pedissequi, interessa poco i veri buongustai dell'umorismo grafico.

In quanto al Rubino, egli è stato troppo lodato dagli uni e troppo malmenato dagli altri. Egli, a parer mio, è uno sviato, che, quando si sarà per-

A. CAGNONI: IL CONGRESSO DEGLI EDITORI A MILANO.

(Proprietà di G. Ricordi).

A. CAGNONI: NELLE POLTRONE DEL TEATRO DELLA SCALA.

(Proprietà di G. Ricordi).

G. B. GALIZZI: LE TRE GRAZIE.

(Proprietà di U. Sanguinetti).

G. B. GALIZZI: TRISTE ADAGIO.

(Proprietà di U. Sanguinetti).

L'ON. SANTINI. G. GUIDI: PUPAZZETTI IN LEGNO. I. CAPPA.
(Proprietà di R. Simoni).

suaso a lasciare da parte il simbolismo complicato, astruso e macabro, che in lui deriva da una posa di giovanile artificiosa stramberia, ma non risponde alla vera indole sua, e si gioverà invece delle native sue doti di facilità inventiva e di elegante grazia di segno per figurazioni agili, argute e semplici per libri di bambini o per copertine di ballabili, potrà occupare con onore un posticino fra gli attuali illustratori italiani

Il Galizzi, infine, mi sembra destinato, per qualità di osservazione acuta e mordace del vero, per ingegnosità di composizione e per nervosa efficacia di segno evocativo, a darci presto, se proseguirà senza deviazione per la strada in cui si è posto, frutti assai gustosi dell'umoristica sua vena illustrativa.

Non mi rimane, prima di chiudere questa rapida rassegna della piccola ma divertente ed interessante esposizione milanese, che a segnalare due abbastanza riusciti saggi umoristici di scoltura: una statuetta in gesso del Micheletti, in cui Gabriele d'Annunzio è raffigurato, in un suo raccolto atteggiamento abituale, con sobrio senso di comicità e i grotteschi pupazzi in legno colorato del Guidi.

VITTORIO PICA.

NECROLOGIO.

Lambeaux (Jef). — Con Jef Lambeaux, spentosi, cinquantaseenne, a Bruxelles, nella clinica del dottor Leclercq, il 5 dello scorso mese di giugno, il gruppo così vario, così ardito e così interessante degli odierni scultori belgi perde uno dei suoi rappresentanti più valenti, più tipici e più popolari.

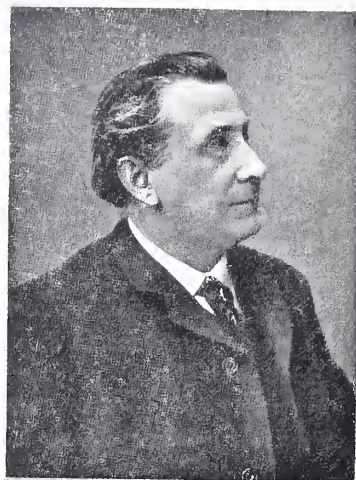
Mantenutosi volontariamente lontano, per le native tendenze dell'indole sua, da quell'arte di pensiero e di severa e spesso triste osservazione della vita moderna, che impronta, in maniera caratteristica ma in ciascuno differentemente individuale, la produzione plastica di Meunier, Van der Stappen, Braecke e Van Biesbroeck, egli preferiva evocare nella materia bruta, con rara possanza di modellazione sapiente, le gioie della vita materiale, le febbri della carne giovanile, le tensioni impetuose ed esasperate dei muscoli in mezzo alle lotte atletiche, agli amplessi amorosi, agli sgambetti dell'ebbrezza. Le sue statue, i suoi gruppi, i suoi altirilievi, fra cui sono in ispecial modo da ricordare *I lottatori*, *La folle canzone*, *Il bacio*, *Il fauno morsicato*, *La rissa*, *La fontana di Braba* ed il colossale altorilievo *Le passioni umane* ed in cui i bei corpi ignudi di maschi robusti e prepotenti, di fem-

mine formose, di fanciulli agili e snelli, piegansi, stringonsi, esultano con un'audacia di atteggiamenti provocanti e con un'esuberanza di movimenti da raggiungere spesso il parossismo, presentano, fuori da ogni contingenza di luogo e di tempo, un aspetto ora di energia ed ora di voluttà pagana, che ne fa degli inni bronzei o marmorei agl' impeti della forza brutale ed ai piaceri dei sensi.

Estranea ad ogni profondità di psicologia, ad ogni mistero di simbolismo, ad ogni sottigliezza suggestiva, l'arte di Jef Lambeaux era fatta essenzialmente per la gioia degli occhi e, nella sensuale sua esuberanza, riattaccavasi direttamente alla grande tradizione fiamminga, che, resa gloriosa in pittura specie da Rubens e da Jordaens, poteva dirsi che avesse alfine, ai giorni nostri, trovato in lui lo scultore poderoso che ancora le mancava.

VITTORIO PICA.

FRANÇOIS COPPÉE.

François Coppée. — Quando il poeta morto il 23 maggio scorso scriveva i suoi primi versi — poco dopo il '60 — arruolandosi con essi al gruppo dei *Parnassiens*, portò nella letteratura francese una nota sua propria, che gli procacciò subito un posto a parte e gli creò un'originalità: era un certo realismo moderato e sano, era il senso delicato per la poesia di ciò ch' è comune e piccolo, la compassione per i deboli e gli umili. Quel *parisien de Paris*, oriundo da una famiglia di borghesucci, aveva tratto dall'ambiente della sua città un' ispirazione tutta particolare, così da saper imprimere anche alle figure ed alle scene più semplici una forma profondamente poetica perchè profondamente sentita. Pensiamo alla vecchia *Marchande de journaux* che aveva il nipote malaticcio e, vedutoselo morire, fa un piccolo mutuo per acquistargli una tomba nel cimitero di Montparnasse — dove ora riposa il poeta — che essa adorna di fiori quando insoliti proventi — dati da una crisi ministeriale — gliene permettono il lusso. È un quadro veramente parigino, chiuso da un pensiero in cui c' è tutto il Coppée: *Et, depuis lors... je suis tout consolé quand un ministre tombe; car, ces jours-là, l'enfant a des fleurs sur sa tombe.*

CARL WILHELMSON — STANCA.

EMPORIUM

Vol. XXVIII. AGOSTO 1908 N. 164

ARTISTI CONTEMPORANEI: CARL WILHELMSON.

LA verità: ecco la grande e fedele maestra dell'odierna pittura svedese, la quale, da quando si è fatta conoscere, nel 1895 alla prima delle mostre internazionali di Venezia, dal pubblico italiano, che quasi completamente l'ignorava, ha saputo sempre più accaparrarsene la simpatia e l'ammirazione. È la verità, infatti, studiata con paziente tenacia, con amorevole scrupolo e con chiaroveggente acume di sguardo, nei suoi svariati aspetti, che trionfa e ci affascina così nei formosi nudi femminili di Anders Zorn come nelle gioconde scene familiari di Carl Larsson; così nelle imagini di uomini e di donne, evocate da Robert Bergh nel consuetudinario loro ambiente domestico come nelle vaste e movimentate figurazioni di mammiferi e di uccelli, mostrati da Bruno Liljefors; in selvaggia libertà in mezzo al pittoresco scenario di acque, di rocce e di vaste pianure della Scandinavia; così nei paesaggi di verde ma poetica grandiosità di Karl Nordström e di Nils Kreuge come nelle sintetiche vaghissime impressioni notturne di Stoccolma, illuminata dalle lampade elettriche, di cui Eugen Janson si è creato la specialità.

CARL WILHELMSON.

Il naturalismo sano, schietto e robusto di tutti costoro, che per la maggior parte si avvicinano in quanto a tecnica all'impressionismo francese o anche giapponese, trovò, a bella prima, una certa ostilità presso i loro compatriotti, ma poichè in Isvezia, così come in Russia, la tradizione accademica è d'origine straniera e risale ad un po' più di cento anni, la lotta dei ventisei artisti, che strettisi nel 1885 intorno ad Ernest Johnson, si ribellarono all'Accademia e le dichiararono guerra, secondo ventidue anni prima avevano fatto in Russia Repine e gli altri così detti *ambulanti*, non fu molto lunga, la resistenza non eccessivamente accanita e la vittoria relativamente facile. Lotta, però, vi fu ed essa è stata narrata con briosa vivacità da uno dei combattenti, Robert Bergh, in un interessante libriccino, pubblicato tre anni fa a Stoccolma.

Un campione valente ed originale della così tipica scuola realistica svedese, ma di alcuni anni più giovane di tutti coloro che ho più sopra nominati, è Carl Wilhelmson, che, fattosi già notare in Italia nel 1901 con due tele *In bottega* ed *Il bimbo malato*, in cui bellamente affermavasi la particolar sua maniera alquanto rude ma di non comune efficacia espressiva, doveva far meglio conoscere e apprezzare l'austera e vivida sua personalità di raffiguratore di scene della vita quotidiana e di scrutatore della fisonomia umana, con una serie di sette quadri, esposti lo scorso anno a Venezia.

CARL WILHELMSON — SULLA SOGLIA DEL CIMITERO.

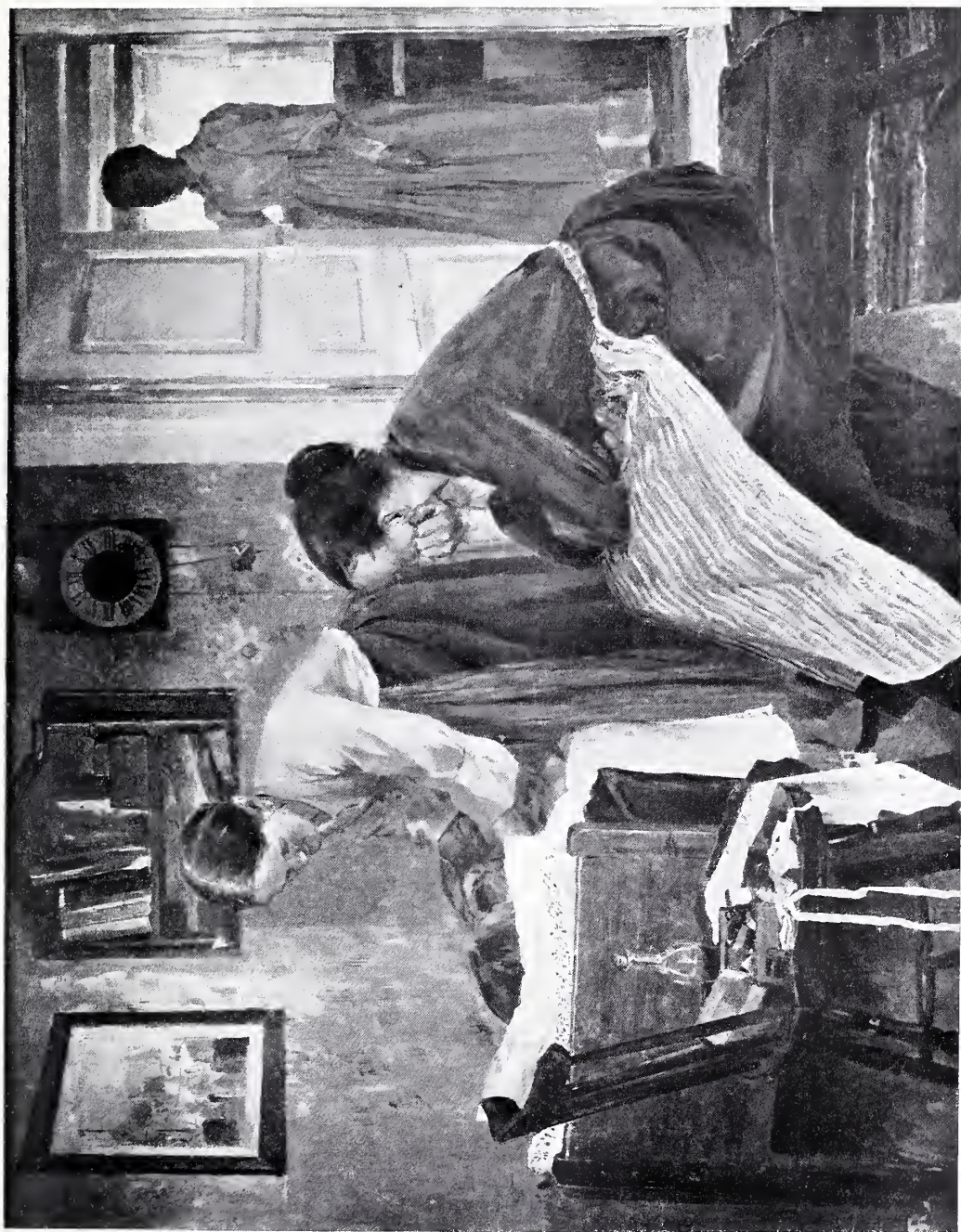
* * *

Carl Wilhelmson è nato nel 1866 a Skaftô, un piccolo villaggio della costa occidentale della Svezia sul mare del Nord, abitato in maggior parte da pescatori. E pescatori sono stati suo padre, suo nonno e tutti gli avi suoi e pescatore probabilmente sarebbe stato anche lui, se la sua costituzione piuttosto gracile e la sua salute alquanto cagionevole non avessero indotto i suoi genitori ad approfittare di una certa nativa e precoce sua disposizione verso il disegno, per mandarlo, allorquando fu grandi-

CARL WILHELMSON — PESCATORI SVEDESI DI DOMENICA.

CARL WILHELMSOM — ATTESA.

CARL WILHELMSON — RITRATTO DELLA SIGNORA ZUNDBOHM E DELLA SUA NIPOTINA.

CARL WILHELMSON — TESSITRICE SVEDESE.

CARL WILHELMSON — IL BIMBO MALATO.

cello, alla vicina città di Gothenbourg ad apprendervi il mestiere di litografo.

Come litografo egli vi restò, sempre più esperto e ricercato, durante parecchi anni, ma, mentre vi faceva impiantata di recente e di cui era direttore Carl Larsson, che diventar doveva in tal modo il suo primo vero maestro ed il suo iniziatore all'arte.

Appena le sue condizioni economiche glielo per-

CARL WILHELMSON — LA FIGLIA DEL CONTADINO.

dei risparmi che gli permettessero un cambiamento di carriera in rispondenza all'ambizione di diventare pittore che, a poco per volta, erasi fatta strada nel suo animo, seguiva altresì, nelle serali ore di libertà, i corsi di una popolare scuola di belle arti, misero, egli, attuando il fermo progetto maturatosi dentro di sè, abbandonò il mestiere monotono e faticoso di tradurre sulla pietra litografica le composizioni grossolanamente mercantili richieste dalla clientela dell'officine in cui lavorava e lasciò la

CARL WILHELMSON — RITRATTO DI FAMIGLIA.

(Fot. T. Filippi — Venezia).

Svezia per Parigi, dove si recò a perfezionarsi nell'arte sua, come già, prima o dopo di lui, avevano fatto o dovevano fare tanti altri pittori del suo paese.

CARL WILHELMSON — MINATORI A KIRUNAVA (LAPPONIA).

A Parigi il Wilhelmson rimase per ben sette anni ed all'esposizione mondiale del 1900 ottenne, con un quadro che ricordo d'avere, a suo tempo, segnalato sull'*Emporium*, una medaglia d'argento. Egli però, in una lettera confidenziale, afferma che, malgrado questa medaglia ed un'altra ottenuta al *Salon du Champ-de-Mars* nel 1895, tutte le opere eseguite da lui nel periodo abbastanza lungo trascorso in Francia sono affatto mediocri e che non trovò la sua vera via e non manifestò appieno la sua individualità che soltanto dopo che fu ritornato in patria e che vi cominciò a studiare i caratteri, i costumi e le abitudini degli abitanti del suo paesello nativo.

* * *

Al Larsson io ho udito, lo scorso anno a Venezia, da parecchi avvicinare il Wilhelmson per comunità

d'ispirazione. A me sembra che tale riavvicinamento, dovuto forse alla predilezione che tanto l' uno quanto l'altro addimostrano nel rappresentare uomini, donne e fanciulli fra le pareti domestiche, è più che altro apparente e dipende da un carattere comune, che l'indole e le consuetudini di vita del popolo a cui eglino appartengono ha impresso ad entrambi e che si ritrova altresì, più o meno spiccato, in tutta una falange di odierni pittori danesi ed olandesi. Evidente è che da nessuno, più che dall'uomo dell'estremo settentrione, persuaso dal rigore del clima a rinchiudersi, sempre che gli riesca possibile, nella propria casa per chiedervi un po' di caldo e di serenità a conforto delle membra e dello spirito, può essere compresa e gustata la sana e soave poesia dell'intimità familiare.

CARL WILHELMSON — SERA D'ESTATE.

Passando infatti ad un esame particolareggiato delle opere dei due pittori svedesi, non può non osservarsi che, mentre il Larsson è lieto, il Wilhelmson è triste e, non già facce sorridenti ama ritrarre, ma volti contratti dal cordoglio, allividiti dalla malattia, arrugati dalla vecchiaia; che, mentre

il Larsson non si stanca mai di esaltare con pennello brioso le graziette birichine dei fanciulli e la compiacenza affettuosa con cui li accompagnano e volta a volta ne secondano o ne moderano l'irrequieta turbolenza genitori e nonni, il Wilhelmson invece ritrae ripetutamente, con segno securo e efficace, donne vestite in lutto e fanciulle dal profilo duro e dalle fattezze poco gradevoli, che seggono, pensose e meste, in riva al mare sotto la luce folgorante del sole al tramonto; che, mentre il Larsson si compiace negli accordi squillanti dei colori accesi e nel disegno elegante, sottile e leggiero, il Wilhelmson invece ricerca le tinte scure ed i bassi e profondi accordi cromatici e modella gli aspetti delle figure e delle cose con fermezza rude e talvolta perfino brutale.

CARL WILHELMSON — PANNELLO DECORATIVO PER LA BIBLIOTECA DI GOTHENBOURG.

Artisti, del resto, interessanti, schietti ed originali amendue ed amendue dotati di uno spiccato senso di osservazione del reale, giacchè, mentre l'uno ci fa sorridere, ritraendone, con arguta spontaneità, gli aspetti lieti, l'altro ci rende pensosi, svelandocene, con acume d'indagine e con vigorosa robustezza di figurazione verista, più di una severa mestizia.

* * *

L'intensa tristezza che tutta pervade l'opera pittorica di Carl Wilhelmson e che spira dai volti dipinti dal suo pennello anche nelle scene di calma, di serenità e perfino di svago, quali ad esempio *Ritratto di famiglia*, *Interno d'una casa di pescatori svedesi*, *Sera d'estate*, *Pescatori di domenica* e *Sera di giugno nel Värmland*, dipende non soltanto dalla particolare indole grave e pensosa del pittore, ma anche e sopra tutto dalle popolazioni di cui egli per solito ritrae sulla tela l'esistenza di lavoro, di stenti e di stanchi riposi fra le pareti domestiche, dentro le quali la malattia troppo spesso penetra ad insidiare ed abbattere vecchi e fanciulli.

Sono esse formate dai marinai della costa occidentale della Svezia, che periodicamente, su fragili imbarcazioni a vela, affrontano i flutti sovente tempestosi e talvolta micidiali del mare del Nord; delle loro donne, madri, mogli, sorelle, figliuole, che rimangono, tristi e trepidanti nell'ansia dell'attesa del loro ritorno dalla pesca e che per giorni e giorni se non per lunghe settimane li aspettano nella casa o sulla spiaggia, e dai borghesi dei paeselli in riva al mare, i quali vivono accanto a loro e, pure non dovendo affrontare la burrasca e rischiare di continuo la vita, sono da secolari legami collegati ad essi, e risentono intensamente la ripercussione della loro buona o cattiva fortuna e, ora più ed ora meno, rimangono associati alle trepidazioni ed ai lutti delle loro famiglie.

CARL WILHELMSON:

SERA DI GIUGNO.

CARL WILHELMSON:

INTERNO

DI UNA CASA

DI PESCATORI

SVEDESI.

CARL WILHELMSON:

RASSEGNAZIONE.

CARL WILHELMSON — TEMPO COPERTO.

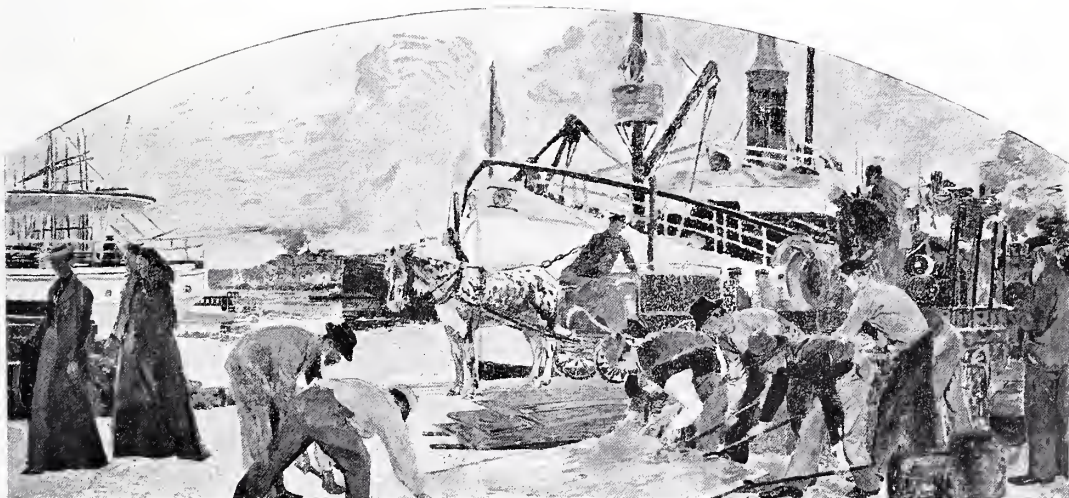
CARL WILHELMSON — NOTTE D'ESTATE IN LAPPONIA.

E, sempre quando il Wilhelmson non dipinge i pescatori del suo borgo nativo, si attarda invece a raffigurare i rudi lavoratori della terra del Värmland od anche i vigorosi operai delle miniere di ferro del Kirunava in Lapponia, i cui volti non sono meno austeramente tristi e le cui persone non sentono, meno di quelle dei pescatori, le tracce dell'assidua lotta contro la natura matrigna per la conquista del pane quotidiano.

Più vasta, più serena, ma forse meno tipica è l'ispirazione di due vasti pannelli di spiccato carattere decorativo, che nell'opera pittorica di Carl Wilhelmson occupano un posto a parte e di cui uno è stato eseguito per la Biblioteca di Gothenbourg e l'altro per la sala centrale del magnifico palazzo delle Poste, che per Stoccolma ha, qualche anno fa, eseguito Ferdinand Boberg.

Nel primo il soggetto è allegorico e, malgrado l'armoniosa grazia della composizione, ci appare, specie nelle tre figure simboliche che un Puvis de Chavannes avrebbe così poeticamente idealizzate, l'imbarazzo del pittore, che per l'indole propria e per l'ininterrotta consuetudine del suo pennello non sa e non vuole trarre la sua ispirazione che dalla realtà, così come di continuo appare ai propri occhi indagatori.

Nel secondo invece egli, più sagacemente, si è attenuto ad una scena della vita di tutti i giorni, l'arrivo cioè a Stoccolma della corrispondenza postale su di un piroscafo, la quale pel suo ripetersi metodico e per l'importanza grande che essa ha nei rapporti sociali assurge ad un' importanza tipica e direi quasi simbolica, e, figurandola con movimentata grandiosità, egli le ha impresso un gustoso suggello di modernità e ne ha fatto una delle opere sue più belle, più complesse e più interessanti.

VITTORIO PICA.

CARL WILHELMSON — PANNELLO DECORATIVO PEL PALAZZO DELLE POSTE A STOCCOLMA.

LA GALLERIA BARBERINI.

ON sono molti giorni che un signore, americano, tagliando con lo schermo della sua persona sperticata il filo d'oro che correva tra me e la regina Enrichetta di Van Dyck, mi domandava con la più graziosa aria d'uomo deluso: — Mais, pardonnez Monsieur, c'est tout? — ed accennava alle quattro salette ch'egli aveva già percorse a grande velocità.

Confesso che, còlto così alla sprovvista, ebbi l'ingenuità di meravigliarmi di quella valutazione quantitativa e commisi l'imperdonabile sciocchezza d'indicare al simpaticissimo signore alcuni quadri, come più notevoli e degni di arrestare per un momento il suo giro in *express*.

In verità mi parve che ciò fosse dovere di cortesia e di gratitudine verso il principe Barberini, il quale con nobilissimo intendimento aveva di recente arricchita la galleria di più che quaranta opere eccellenti, esponendo al pubblico i dipinti che prima si custodivano ne' suoi appartamenti privati, accessibili appena, nè senza difficoltà, agli studiosi d'arte.

Ma per i visitatori che misurano a spanne, nulla

PALAZZO BARBERINI.

VAN DYCK:

ENRICHETTA REGINA D' INGHILTERRA.

(Fot. Anderson).

è cambiato. Le salette sono sempre quattro — purtroppo! —; e che importa se il numero ed il valore delle opere esposte è tale, oggi, che potrebbe vantaggiosamente prender posto in altre quattro ancora?

La verità tuttavia è questa: che l'insigne raccolta dello splendido palazzo, eretto dal Maderna e finito dal Bernini, s'è levata ora soltanto a dignità di vera e propria galleria, degna di stare accanto senza timore alle altre di Roma. Ma quanta parte di pubblico ha notizia del notevolissimo incremento? Forse la folla cosmopolita, accorrente ancora e sempre ad ammirare la Fornarina o a respirare i suffumigi d'una suggestione davanti alla pretesa Beatrice Cenci di Guido Reni? O forse il pubblico d'Italia, pronto ad accendersi d'amore per i tesori d'arte del suo paese, solo quando i giornali dànno la notizia irosa e mesta di qualche oggetto che ha preso il volo, senza ritorno, oltre le alpi ed i mari?

RAFFAELLO — LA FORNARINA. (Fot. Alinari).

* * *

Davvero non bastava ad una galleria di Roma possedere l'unico ritratto autentico della Fornarina e circondarlo di poche altre opere insigni, quali la Sacra Famiglia di Andrea del Sarto, il Presepe del Ghirlandaio, la stranissima tavola del Dürer, la Maddalena del Pomarancio e qualche paesaggio

ALBERTO DÜRER — GESÙ CHE DISPUTA COI DOTTORI.

(Fot. Anderson).

del Lorenese. Ma oggi la corona è fatta fulgida di ben altre gemme. Gli innamorati della sobrietà quattrocentesca trovano qui uno de' più bei quadri di Melozzo; e gli ammiratori, ora di nuovo risorgenti, della pittura secentesca hanno per loro un mirabile Pietro da Cortona; ed a tutti gli spiriti amanti della finezza e della grazia sorride la sottile malìa d'Enrichetta di Francia, ritratta dal Van Dyck.

La terza saletta è quella che accoglie il maggior numero di quadri nuovi ed ha l'inestimabile pregio di radunare gran parte delle opere dei pittori che lavorarono alla corte d'Urbino, al tempo di Federico da Montefeltro: Melozzo, Justus van Gent, Giovanni Santi, Fra' Carnevale. Manca soltanto Piero de' Franceschi a far completo il gruppo. Ed il Mecenate che li chiamò intorno a sè, nella splendida dimora, li riunisce ancora qui, dopo più che quattro secoli, intorno al suo mirabile ritratto, dipinto da Melozzo.

Piero de' Franceschi, freddo analizzatore delle forme, ci ha conservato soltanto le fattezze del Duca nel ritratto della Galleria degli Uffizi: qui invece, nel quadro di Melozzo, c'è anche tutta la sua anima molteplice e poderosa. Sopra l'armatura d'acciaio il duca d'Urbino e capitano della Chiesa ha indossato un mantello foderato d'ermellino e, posato in terra l'elmo, siede a leggere davanti ad una specie di scaffaletto a muro, che gli serve anche di leggìo, elegantissimo d' intagli gotici. Accanto a lui è suo figlio Guidubaldo, bambino ancora, con in mano lo scettro; e sul piccolo scaffale è posato il berretto ducale, tutto ornato di perle. Egli è dunque, il Duca, circondato di tutti i segni della sua salda potenza, ed è veramente quale Vespasiano da Bisticci l'ha celebrato: guerriero, uomo di stato, umanista, principe magnifico. E se la figura del piccolo Guidubaldo è troppo immobile ed inespressiva, ed è, piuttosto che un ritratto, il simbolo del perpetuarsi della signoria — con quella veste grave e sontuosa, con quella collana di grossissime perle delle quali è

pure adorno tutto il berrettino, con quello scettro ch'egli regge pur con tanta forza — al contrario il ritratto del Duca, nonostante la freddezza del colore, è palpitante e vigoroso. E' l'opera d'un osservatore acuto e profondo che sa il battito d'ogni vena e la vita d'ogni muscolo, e coglie nelle forme esteriori gli atteggiamenti dell'anima. I solchi di quel viso gagliardo, le pieghe, di quel collo taurino dicon la maschia vigoria del guerriero e le aspre fatiche, mentre l'occhio e la fronte son tutti intenti alla lettura, e la bocca, dalle labbra sottili e strette, sembra pronta ad aprirsi solo per il comando fermo e preciso o per la parola breve e misurata. Le mani grosse e noderose, ma non volgari, e così vive nella loro pallidezza, compiono il ritratto di un carattere e di un temperamento: volontà ferrea, mente acutissima, spirito aperto ad ogni gentilezza; il tipo meraviglioso del signore italiano del Rinascimento, che rappresenta una perfezione mai più raggiunta di poi. E che sapienza nell'artista il quale è riuscito a tanto effetto con sì prodigiosa semplicità di mezzi! Il colorito di tutto il quadro è pallido, un accordo di toni smorzati, armoniosissimo; ed il disegno è così perfetto in ogni sua parte che solo dietro uno sforzo della volontà si riesce a vedere la maestria del prospettico ed a scoprire le ragioni del perfetto equilibrio della composizione.

Intorno all'effigie del Duca sono disposti quattordici pannelli con ritratti ideali di poeti e di filosofi, che adornavano, insieme con altri quattordici, la sua biblioteca. Ma nella divisione della eredità urbinate questi ritratti toccarono metà al ramo Colonna Barberini e metà agli Sciarra Colonna, quelli degli Sciarra sono ora a Parigi, al Louvre, dove sono classificati genericamente come opere di scuola

D. GHIRLANDAIO — IL PRESEPE.

italiana del secolo XV. Più saggiamente, invece, il catalogo della Galleria Barberini divide fra Giusto di Gent e Giovanni Santi i suoi quattordici ritratti, assegnandone cinque al primo e nove al secondo. I signori Crowe e Cavalcaselle li avevano creduti opera di Girolamo Genga, mentre il Morelli li attribuì tutti a Giusto di Gent, appoggiandosi sul confronto con l'unico quadro certo di lui, la Cena della Pinacoteca d'Urbino: il Milanesi li aveva dati invece a Melozzo, e lo Schmarsow, pur senza pronunciare nessun nome, s'era accostato più di tutti alla verità. La verità è che i ritratti di San Gregorio Magno, S. Ambrogio, Salomone, Mosè ed Omero, sono evidente opera di un artista del settentrione. Sobrietà di colore, forza incisiva del segno, austerità dei volti, non esenti forse da qualche durezza, ma forti, espressivi, caratteristici, come le mani nervose e vive pur sotto i guanti. Ma il più impressionante è l'Omero. I suoi occhi di cieco, bianchi, sbarrati, sembrano fissi ad una visione terribile; tutto il viso è contratto e fremente, e le mani convulse vibrano come le corde della cetra. Quella ch'è protesa in avanti è veramente la mano del vegliardo cieco che va brancolando per le tenebre, con l'abbaglio ancora della visione troppo fulgida che l'Eroe Pelide gli concesse di sè una volta sola.

A. VAN DYCK — RITRATTO DI CARLO I D'INGHILTERRA E DI ENRICHETTA DI FRANCIA — FIRENZE, GALLERIA PITTI.
(Fot. Alinari).

Ma il ritratto d'Euclide somiglia assai a quello d'Omero: ha la stessa forma della bocca e del naso, lo stesso modo de' capelli e della barba, lo stesso modo de' panneggiamenti bianchi, duri, angolosi, scavati profondamente, la stessa pallidezza delle carni, e tutte le caratteristiche dell'artista fiammingo. Ed il pannello con Pio II, sebbene molto malandato, annerito ed offuscato da una cattiva copale, si rivela pure opera dello stesso autore del S. Ambrogio e del Gregorio Magno. Basterebbe, a persuadere chiunque, il solo con-

fronto de' guanti, che formano larghe pieghe sul polso, e de' gioielli, della tiara, di tutta la ricca guernizione dei manti, disposti in modo perfettamente uguale ed improntati di un medesimo gusto, con piena identità di forme. Se si potesse levare la cattiva vernice, la faccia di Pio II si mostrerebbe pallida come le altre del pittore fiammingo, ed apparirebbe, anche a distanza, condotta con la stessa tecnica, con le ombre fatte di sottili pennellate di tinta molto liquida.

Sono dunque sette, invece che cinque, i pannelli eseguiti da Justus van Gent.

Dei rimanenti, alcuni appartengono ad un solo artista più molle nel disegno e più caldo nel colorito, ma meno forte, meno incisivo, meno creatore di persone vive. Le sue figure hanno ciascuna una fisonomia, ma non un carattere; sono immobili, non rivelano nulla dello spirito loro, non tradiscono nessun pensiero. L'artista, ch'è sotto l'influenza evidente di Giusto di Gent e di Melozzo, non può esser altri che Giovanni Santi, e le figure dipinte da lui sono quelle del Petrarca, di Scoto, d'Alberto Magno, di Cicerone e d'Ippocrate.

CLAUDIO DI LORENA — IL LAGO DI CASTEL GANDOLFO.

Ma le due che restano ancora, Boezio e Bartolomeo Sentinate, si discostano da quelle del Santi per il colore delle carni più pallido, per una maggiore pastosità di panneggiamento, per una più pronta apparenza di vita. C'è un ben altro spirito d'osservazione, che ritrae le pieghe del collo, e le piccole rughe intorno all'occhio, e certe solcature della fronte, certe infossature delle guancie, certe trasparenze della pelle, già floscia in Boezio, gio-

vane ancora e liscia nel Sentinate. Peccato che le mani di Boezio sian tutte rifatte! Non perchè io creda proprio indispensabile chiedere aiuto alla forma d'un' unghia o d'un dito per scoprire l'autore d'una pittura, ma perchè le mani dipinte da Melozzo si riconoscono davvero fra mille per quella vita che le fa quasi parlanti. Così ho già pronunciato il nome di Melozzo. E in verità, la faccia di Boezio non somiglia molto a quella del Duca Federico, non solo nella tinta ugualmente pallida, ma pure in certi particolari minuti, come ad esempio il risalto della vena sulla tempia? E Bartolomeo Sentinate non ha forse la fortuna d'esser pallido anche lui, di possedere un bello sguardo vivo, due mani elettissime ed un vestito mosso con larghezza maestosa, con magistrale sobrietà di pieghe e senza artificio?

POMARANCIO — LA MADDALENA.

(Fot. Anderson).

Al grande Forlivese dunque io vorrei attribuire questi due ritratti, pure tenendo conto delle influenze che i vari artisti, lavorando nello stesso

tempo e per lo stesso scopo, dovettero inevitabilmente ricambiarsi a vicenda. Così tutti quelli che si sono occupati di questi pannelli, eccettuati i signori Crowe e Cavalcaselle, avrebbero avuto un

ANDREA DEL SARTO — SACRA FAMIGLIA.

(Fot. Anderson).

poco di ragione e potrebbero andarsene quasi contenti.

Manca un'opera — ho detto — di Piero de' Franceschi; ma ce ne sono in compenso due del suo più diretto discepolo e continuatore: Fra' Carnevale da Urbino. I due quadri furon riconosciuti opera sua da Adolfo Venturi (*Arch. Stor. dell'Arte*, 1893, p. 416) che li identificò con quelli descritti da Andrea Lazzari nelle « Chiese d'Urbino ». Dovrebbero rappresentare la Natività di Maria e il suo Ingresso nel tempio; ma in sostanza, questi soggetti non sono che il pretesto per due mirabili studi d'architettura e di prospettiva.

Sono due inni gioiosi alla nuova scienza del disegno ed al nuovo stile architettonico piano, lu-

minoso, misurato sopra un ritmo sereno, adorno di rilievi imitanti quelli dell'antichità classica. Le figure, a gruppi o separate, non hanno di fatto altro ufficio se non di animare il disegno architettonico; qualche volta la loro azione contrasta persino col carattere dell'edificio; e bisogna osservarle molto da vicino, deliberatamente, per vederne tutta la finezza meravigliosa.

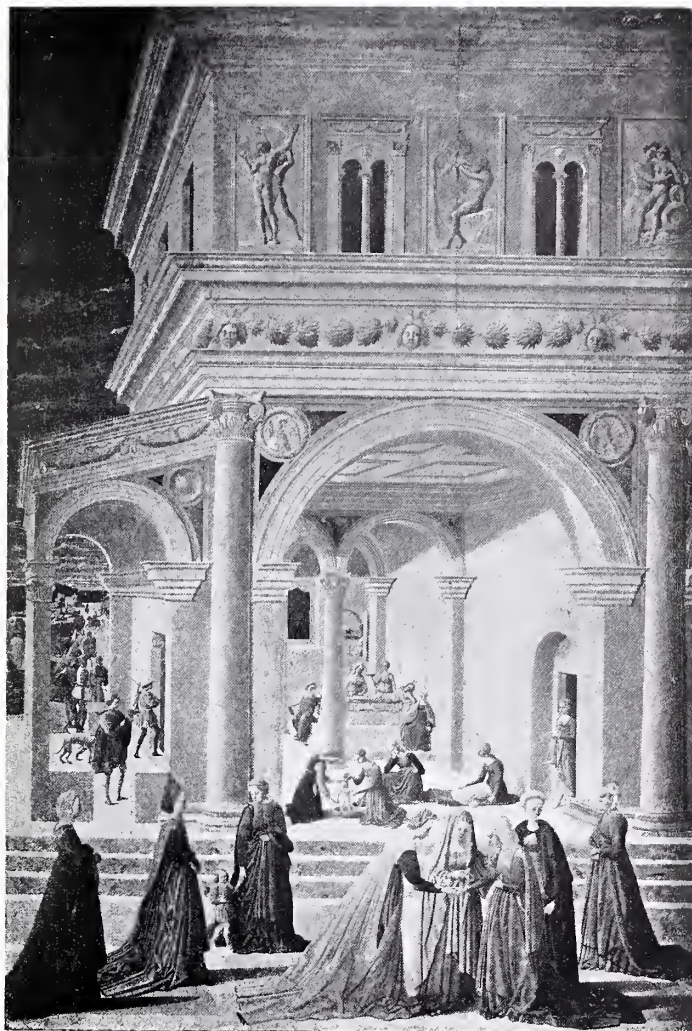
Altri artisti, oltre questi, portan la loro voce quattrocentesca nella breve adunanza della terza saletta. Una graziosa Sacra Famiglia di Lorenzo Costa è venuta appunto a tener compagnia a quella della scuola del Francia, che non ha certo guadagnato per tale vicinanza; una Madonnina timida e gentile del Rondinello sta accanto ad una assai più formosa del Carotto e ad un'altra, che non vuol saperne, mi pare, d'esser stata dipinta dal Sodoma, come piacerebbe al catalogo.

FRA CARNEVALE — LA PRESENTAZIONE DELLA VERGINE.

(Fot. Anderson).

L'Adorazione del Bambino del Ghirlandaio è, in paragone di altre opere del maestro, un poco

stanca, ma sempre piacente; mentre la tavola del Dürer, Gesù tra i Dottori nel tempio, avvince sempre l'osservatore per la strana disposizione delle figure, per cui l'attenzione è presa tutta da quel viluppo di quattro mani in mezzo del quadro e da qualcuna delle faccie de' dottori, che sono veramente l'apoteosi del grottesco e dell'umana bestialità.

Ma per racconsolare gli occhi un'altra ospite è venuta dal Nord, una donna ritratta da Bernardo Striegel con due occhi color di cielo, limpidissimi, simpatica e seducente, non si sa perchè, forse perchè l'autore ha disegnato appena lo stretto necessario delle linee della sua fisonomia, non risparmiandole pure qualche erroruccio. Strano segreto questo dei pittori tedeschi del Quattrocento!

FRA CARNEVALE — LA VISITAZIONE.

Evidentemente chi ci sta a disagio in mezzo a questa compagnia è quella povera Fornarina: ci perde lei, e dà fastidio agli altri, mentre continua assidua a sconcertare tutti i buoni visitatori che

non sanno esattamente che cosa le debbano chiedere nè che cosa essa offra loro da ammirare; e forse quel turbante che le copre le chiome d'ebano impedisce a taluno di cogliere il lampo di quegli occhi d'un lividore verdastro, come forse la mano portata sul seno — chissà perchè! — impedisce ad altri di vedere tutta la delicatezza di quel petto, la trasparenza luminosa di quella pelle, la perfezione di quella carne pulsante.

*
* *

Nella prima saletta, lasciando stare, con loro buona pace, gl'impudichi allettamenti della signora di Putifarre e le smorfie stucchevoli di quel casto Giuseppe sulla tela del Bilivert, non è più sola la formosa Maddalena del Pomarancio ad attirare gli sguardi. Il Sacrificio a Diana di Pietro da Cortona attrae molto di più la nostra attenzione per la festività dei colori, l'armonia della composizione e

MELOZZO DA FORLÌ — FEDERICO DA MONTEFELTRO E SUO FIGLIO GUIDUBALDO.

(Fot. Anderson).

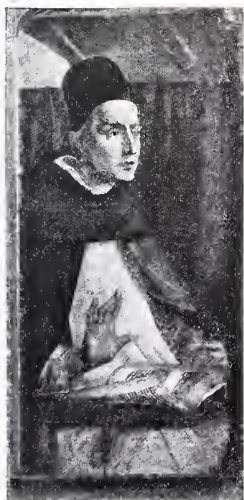
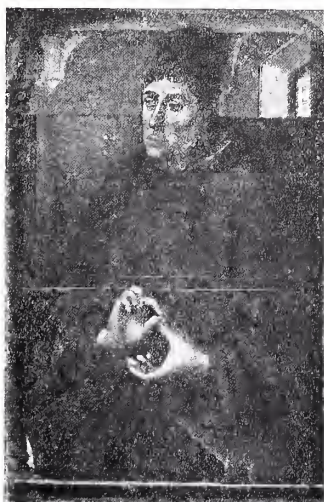
JUSTUS VAN GENT — PIO II PAPA.

JUSTUS VAN GENT — S. AMBROGIO.

JUSTUS VAN GENT — S. GREGORIO PAPA.
(Fot. Anderson).

la vaghezza di quel paesaggio, cui il colonnato candido del tempietto rotondo dà quasi l'aria d'un parco, rievocando il ricordo di qualche villa luminosa dove un giorno ci riposammo a sognare. Gioia degli occhi e gioia dello spirito; tanto più cara questa seconda, quanto è più certo che l'abilissimo decoratore, dipingendo la sua tela, non aveva mirato se non alla prima.

Pochi visitatori si accorgono forse della dolcezza ch'è negli occhi grossi della S. Caterina del Bugiardini, profondi come gorghi limpidi ed immoti — è così mal collocata! — nè molti forse si fermano davanti ai tredici studi di teste di Bernardino Licinio, alcune delle quali sono pure così impressionanti ed espressive.

Gli sguardi corrono alla saletta vicina, attratti

GIOVANNI SANTI — ALBERTO MAGNO.

GIOVANNI SANTI — SCOTO.

GIOVANNI SANTI — PETRARCA.
(Fot. Anderson).

dalla Sacra Famiglia di Andrea del Sarto. Il Venturi pensa che questo quadro sia degli ultimi anni del pittore e sia stato eseguito più sotto la sua direzione che da lui stesso. Infatti il tipo volgaruccio ed inespressivo della Vergine e la testa manierata e debole del vecchio sanno troppo di scuola. Al contrario il Bimbo è veramente delizioso, come tutti quelli del maestro, che seppe tutti i segreti delle piccole anime infantili e tutte le grazie de' loro corpicciolì.

ritratto, per la patina gialla, è come un'immagine dentro uno specchio antico, qualche cosa d'indefinibile, uno strano fluido di vita che si sente e non si afferra, come i profumi che vengon da giardini lontani nelle notti di maggio, muove da tutto quel viso aristocratico. Chi è quest'uomo? Non sappiamo. Per chi l'ha fissato a lungo, egli non è più un ignoto. Egli vive: non vedremo forse, tra poco, un sorriso muovere leggermente le sue labbra? Il nome? E che importa? Una viva corrente di sim-

JUSTUS VAN GENT — EUCLIDE.

JUSTUS VAN GENT — MOSÈ.

JUSTUS VAN GENT — SALOMONE.
(Fot. Anderson).

Ma dalla parete opposta ci chiama a sè un bellissimo ritratto del Bronzino. E' un giovane vestito di nero, con un largo colletto di finissima trina bianca: la fronte alta e severa è incorniciata di capelli castani un po' arruffati, gli occhi chiari, malinconiosi, restringono un poco le palpebre per acuire lo sguardo, come quelli dei miopi; il naso è diritto ed aguzzo, la bocca piccola, con le labbra strette, appena ombrate di baffi nascenti, il mento rotondo ed un poco prominente. Qualche cosa d'imperioso, severo e dolce insieme; una malinconia austera di taciturno. Pare talora nell'occhio una finissima ironia.

E come è indefinito questo sguardo, e tutto il

patia ci unisce a lui, ed egli è oramai nel numero de' nostri amici.

Ed ora, dovremmo proprio credere che quel brutto ritratto d'una brutta donna, supposta moglie di Andrea del Sarto, sia proprio opera del Bronzino? Ma nemmeno per sogno: e tanto peggio per il meschino scolaro di Andrea d'Agnolo che l'ha dipinta, al quale togliamo l'immeritato onore.

Sono ancora in questa saletta tre opere di Guido Reni: lo sgraziato e massiccio Putto dormente, una delle tante e stucchevoli teste di vecchio santo dagli occhi umidi levati al cielo, e il S. Andrea Corsini, notevole per il bel manto rosso e oro, d'una tonalità forse un poco stridente.

Notevoli e belli poi — oltre il ritratto della figlia del Mengs, un tenebrosissimo profeta Elia del Guercino, e la Suonatrice attribuita già al Caravaggio ed ora al suo scolaro Carlo Saraceni, detto il Veneziano — due paesaggi di Giovanni Both di Utrecht, circonfusi d'una calda luce di tramonto dorato.

* * *

Un altro bel paesaggio del Both è nella quarta saletta, la cui gemma resterà sempre — per tutti quelli che ne avranno piacere — la pretesa Beatrice Cenci del Reni, vale a dire poi quella artificiosa esercitazione di Guido Cagnacci ispirata direttamente ad una figura muliebre del Reni nell'affresco dell'oratorio di Santa Silvia al Celio, che ha tra le altre cose la testa fasciata del medesimo strano turbante bianco.

Lasciando stare dunque questa figura fortunata, ed a maggior ragione anche la cosidetta Schiava di Tiziano circonfusa anch'essa di leggende poetiche, mentre non è se non una cattiva copia della bottega del Palma, o come disse il Morelli uno dei ritratti eseguiti nel sec. XVII da Pietro Vecchia, e lasciando ammirare a chi n'è capace l'accademica Morte di Germanico del Poussin, chiuderò la mia rassegna, dicendo di quella ch'è veramente fra le più insigni opere aggiunte ora alla galleria; il ritratto della regina Enrichetta d'Inghilterra, di Antonio Van Dyck.

Più giovane e più bella che nel ritratto della Galleria Pitti, la figlia d'Enrico IV di Francia, che andò a sedici anni sposa a Carlo I Stuart, ci appare in tutta la sua grazia ancora un poco infantile e maliziosetta. Non è forse pronto il suo viso al tinnire d'una risata argentina, esasperante gli austeri puritani? Ella conquide oggi ancora chi la guarda, come avvinceva del suo fascino quanti l'avvicinavano: è ritta in piedi e pare quasi stia per muovere il passo ad incontrare con un saluto benevolo; accanto a lei, sopra uno sgabello, è posata la corona tutta d'oro e di perle. E perla ed oro è tutta la tonalità del dipinto: oro il vestito, color della perla il merletto, e di perla il collo ed il petto, come il vezzo che li adorna: è la regalità che circonfonde tutta la sua persona, quasi un simbolo del sogno imperialista di Carlo I. Ma non sono forse quelli l'oro e le perle ch'ella dovette impegnare in Olanda, nel primo anno della guerra

GIOVANNI SANTI — IPPOCRATE.

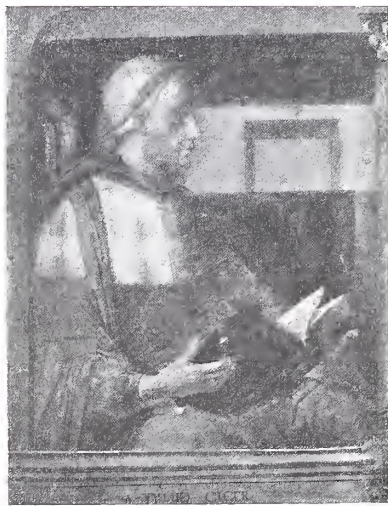
MELOZZO DA FORLÌ — BOEZIO.

M. DA FORLÌ — BARTOLOMEO SENTINATE.
(Fot. Anderson).

civile, per assoldare al marito un esercito da contrapporre a Cromwell? Con un senso profondo di tristezza ci si parte da quel viso delicato e dalla spiritualità di quelle mani fatte come di luce o d'aria raccolta. La loro grazia è tanta, che non consente, nel suo cospetto, i ricordi dolorosi, nè l'ironia di alcune verità... storiche, per quanto intime. Com' è possibile ricordarsi del male davanti alla bellezza? Si pensa solo, tristemente, che pochi anni dopo che Antonio Van Dyck l'aveva ritratta così giovane e bella, la figlia d'Enrico IV, sfigurata dai travagli sofferti ed irriconoscibile alle stesse sue dame, si rifugiava esule in Francia, mentre Carlo I lasciava la vita sul patibolo.

* * *

Così, dunque, come ho tentato di descriverla nelle sue opere più insigni — chè molte ho tralasciato di pur nominarne, sebbene non prive d'importanza — si presenta ora la Galleria Barberini, degna oramai di esser nota e celebrata più assai di quello che non fosse per il passato, poichè l'incremento ch'essa ha ricevuto è tale davvero da potermi far dire, senza tema di passare per un pedantissimo iperbolatore secentesco, che Roma possiede oggi una galleria di più.

Renato Baldani.

GIOVANNI SANTI — MARCO TULLIO CICERONE. (Fot. Anderson).

L'ULTIMA DIMORA DI SHELLEY: VILLA MAGNI.

L 26 aprile dell'anno 1822, ultimo della sua vita, Percy Bysshe Shelley abbandonava Pisa, per stabilirsi a Villa Magni, presso S. Terenzo, nel golfo della Spezia.

Il poeta aveva ormai compiuto tutte le opere che dovevano dargli maggior fama, dalle odi a Napoli, alla Libertà e al Vento dell'Ovest (per citare a caso tra gli scritti più brevi), ai poemi di *Julian and Maddalo*, di *Rosalind and Helen*, della *Revolt of Islam*, della *Witch of Atlas*; alle varie mirabili traduzioni dal latino e dal greco, alle tragedie dei *Cenci* e, più grande di tutte, del *Prometheus Unbound*. Erano da poco terminati l'*Hellas*, imaginato sotto l' impressione delle conversazioni con un patriota greco di gran nome, il principe Alessandro Maurocordato; l'*Epipsychidion*, il canto d'amore ad Emilia Viviani che s' apre colla traduzione letterale di una stanza di Dante; l'*Adonais*, il canto in morte di John Keats che si chiude colla visione della stessa morte di Shelley. Uno scrittore francese, Edoardo Shuré, che studiò con molto amore lo stato d' animo dello Shelley in quel tempo, ci descrive il poeta inglese ormai sdegnoso della vita e più vago di affrontare i misteri della morte. Di lì a poco doveva egli scrivere infatti al suo amico, e futuro biografo, Trelawny, domandandogli un potente veleno: « Non è ch' io abbia per ora intenzione di uccidermi; ma amo avere con me la chiave che possa aprirmi gli splendidi regni dell'eterno silenzio ».

Talvolta, errando pel deserto Gombo e sulla spiaggia lungo la pineta toscana « orlata dalla spuma del mare », la bellezza di una giornata di sole sul Tirreno sembrava riconciliarlo colla vita e rendergli la pace.

> There seemed, from the remotest seat,
> Of the white mountain waste,
> To the soft flower beneath our feet,
> A magic circle traced,
> A spirit interfused around,
> A thrilling silent life,
> To momentary peace it bound
> Our mortal nature's strife; —
> And still I felt, the centre of
> The magic circle there
> Was one fair form that filled with love
> The lifeless atmosphere.

Ma ben presto nuove tempeste tornavano a sconvolgere l'animo del poeta, onde il canto delle *Recollections* si chiudeva con un singhiozzo di disperato dolore:

> Less oft is peace in Shelley's mind,
> Than calm in waters seen.

« Più spesso può vedersi calmo l'oceano che non l'anima di Shelley! ». Il soggiorno di Pisa, pure tra i più dolci della sua vita, gli era già quasi venuto a noia. Shelley da tempo contava, con lord Byron, col Trelawny, col Williams, di trasferirsi presso la Spezia, nel selvaggio e rupestre golfo vigilato dal Caprione e dal Tino, così bello a chi lo guardi, come Shelley lo vide, da Marina di Pisa. La casa fu alfine trovata. Piccola e modesta casa, nella quale poterono stabilirsi solo gli Shelley ed i Williams, ma che ben conveniva al bisogno di pace e di silenzio dell'animo del poeta.

Villa Magni sorgeva appartata dalle altre case di San Terenzo, colla vasta terrazza a picco sul mare, poggiata sopra un grezzo portico contro cui si infrangevano le onde. Un vasto parco di pini e di abeti secolari la cingeva da ogni parte, e si stendeva fin oltre la metà del vicino seno della *Vallata*. La baia quindi continuava in un alternarsi di seni coperti di olivi fino a Lerici, che la dominava col suo forte castello. Da Villa Magni scorgevasi l'ampio arco lunato del golfo della Spezia, allora pressochè disabitato, dalle sponde silenziose

e deserte. Di fronte alla villa il golfo finiva nel superbo promontorio di Portovenere e nelle isole della Palmaria e del Tino.

Questo il luogo eletto dallo Shelley a sua dimora; da questa villa la greca Eutanasía doveva tra non molto sciogliere al poeta le vele di un fragile naviglio al viaggio fatale.

* * *

Percy Bysshe Shelley venne a San Terenzo colla moglie, Mary Godwin, e col figlio Percy Florence, bambino. A San Terenzo si trasferirono pure da Pisa i Williams coi loro bambini. Appena arrivato, il poeta dimorò per qualche giorno in una piccola casa, detta di *barba Menin*. Ma ben presto, arrivata da Livorno per via di mare la mobilia, le due famiglie si stabilirono nella casa Magni.

Al primo piano della villa, al livello della terrazza, era la sala da pranzo, posta nella stanza di mezzo: a destra, verso il parco dell'attuale villa Pearce, la stanza di Mary Shelley; a sinistra, verso il borgo, la stanza del capitano e di Jane Williams; infine, la stanza di Shelley.

Il poeta a San Terenzo passava molta parte del suo tempo sul mare. Si era fabbricato una specie di sandalino sul quale restava ore ed ore, sfidando con questo fragile schifo le onde infuriate. Il coraggio e, più che il coraggio, la temerità dello Shelley (il quale, si noti, non sapeva nuotare) è ancora oggi ricordata, attraverso la tradizione, dai pescatori e dai marinai di San Terenzo.

Leigh Hunt nell'*Autobiography* così ci descrive il tenore di vita di Shelley: « Egli s' alzava assai presto alla mattina, passeggiava e leggeva prima della colazione, sempre assai parca; quindi scriveva e studiava quasi tutta la mattina; passeggiava e leggeva nuovamente; desinava, cibandosi solo di vegetali e mai di vino e di carne; conversava coi suoi amici, usciva ancora a passeggiare e, di solito, terminava la giornata leggendo ad alta voce a sua moglie fino alle dieci di sera, ora in cui andava a coricarsi. Questa la sua esistenza di ogni giorno. I suoi autori preferiti erano Platone, Omero e tutti i tragedi greci; per la Bibbia aveva una speciale predilezione ». Quanto scriveva l' Hunt dello Shelley a Marlow può nel suo complesso ripetersi per il soggiorno del poeta a Villa Magni. Solo a San Terenzo le passeggiate erano fatte sul mare, e alla sera gli Shelley ed i Williams si raccoglievano sulla terrazza, restandovi fino a tarda ora. Il capitano Trelawny, nel noto libro delle *Recollections of the last days of Byron and Shelley*, ha descritto una serata a Villa Magni: « Le due famiglie erano sulla veranda; dinanzi alla villa si stendeva un mare così calmo e lucente che ogni stella del cielo vi era riflessa come in uno specchio. Le due giovani madri cantavano dolcemente, accompagnandosi alla chitarra. Io ancora ricordo distintamente le aperte risate di Shelley, l'amichevole saluto de' Williams; il « buona notte » di tutta la lieta comitiva con cui mi si accommiatava, colle più insistenti preghiere perchè io ritornassi al più presto ». Così trascorrevano i giorni e il Poeta, in una lettera ad un amico, giunse fino a dirsi felice. Forse, felice egli sarebbe stato veramente, senza lo sventurato amore per Jane Williams.

Da tempo Shelley desiderava possedere una nave sulla quale fosse possibile avventurarsi in qualche piccolo viaggio sul Tirreno o sul mar Ligure. Fin dal 1819, essendo a Livorno, aveva intrapreso con un giovane ingegnere inglese, figlio dei suoi amici Gisborne, la costruzione di un battello. La brusca partenza dei Gisborne dall' Italia aveva per allora troncato ogni cosa. Ora il battello era stato nuovamente ordinato a Genova, dove ne sorvegliava la costruzione il capitano Roberts. Una domenica, era il 12 maggio, la piccola colonia di Villa Magni vide una nave doppiare la punta di Portovenere ed avanzarsi dallo stretto della Palmaria verso San Terenzo. Era il battello tanto atteso e fatale. Lord Byron lo aveva fatto pitturare in modo orribile, dandogli il nome di un suo poema: il *Don Juan*. Questo nome, come è noto, fu cambiato in quello di *Ariel*, lo spirito dell' aria della « Tempesta » di Shakespeare. Incominciarono allora le gite sul golfo. « La comitiva inglese — scrive il chiaro poeta latino sig. Giuseppe Petriccioli di San Terenzo, il padre del quale fu amico allo Shelley — era in mare tutti i giorni: a Telaro, alla punta del Corvo, alla grotta di Portovenere, alla Palmaria, alla Spezia, che era nel 22 centro di pochissima importanza, al Tino, a Maralunga, nelle vicinanze del castello di Lerici, o dinanzi alla casa che giaceva allora sulla spiaggia ».

È ancora dubbio e controverso se Byron abbia dimorato a San Terenzo durante la permanenza di Shelley. La tradizione lo afferma recisamente, sì che il nome del nobile poeta è popolarissimo in tutto il golfo. Non solo; ma a Portovenere, nella grotta in rovina che s'apre sul mare presso i ruderi del tem-

pio di San Pietro, una epigrafe in italiano ed in inglese annunzia *tout court* che ivi il Byron pensò il *Corsaro* dopo aver attraversato a nuoto, rinnovando il gesto di Leandro, il golfo della Spezia da suffraga la asserta traversata del golfo. Eppure quanti scrittori non presero per verità di vangelo quella invenzione ! Costoro sono del resto in parte da scusarsi, giacchè il luogo e il paesaggio non

P. B. SHELLEY - DA UN QUADRO DI VILLA MAGNI.

Lerici a Portovenere. La lapide è semplicemente menzognera, e già fu domandato giustamente che venisse smurata. Il *Corsaro* non fu pensato nella grotta di Portovenere per la semplice ragione che quel poema fu scritto e stampato alcuni anni prima che il Byron venisse in Italia. Nè alcun documento potrebbero essere più byroniani ; e così ben si può indulgere all'autore dell'epigrafe che ora il sal marino — sicuro giustiziere ! — corrode sulla grotta Arpaia, se la grossolana invenzione potè sorgere in luce di forme nel dolcissimo sonetto di un poeta squisitamente erudito, Severino Ferrari :

di qui, spinto il pirata oltre a predare,
il Byron per sè chiese Elena argiva:
s'odono ancora a notte, alta la luna,
tuffarsi ardite le sue parie forme,
segno a strali d'amore e di fortuna:
mentre Tetide piange anco il destino
del giovinetto Shelley che in lei dorme,
distratto dietro a un suo sogno divino.

continuarono le loro relazioni; che, infine, nel suo ultimo viaggio, Shelley si recava appunto a Pisa per accordarsi col Byron circa un periodico nel quale essi avrebbero pubblicato i loro scritti politici e letterari. Si pongano in relazione tutte queste circostanze colla tradizione tenacissima, coi ricordi personali e cogli aneddoti conservati sul Byron, e

S. TERENZO E VILLA MAGNI, DAL PARCO DELLA VILLA.

Ristabilita la verità storica per quanto riguarda la traversata del golfo e l'ispirazione del *Corsaro* a Portovenere, non crediamo neppure di poter affermare che lord Byron abbia soggiornato a Lerici solo in quei quattro giorni del '22, di cui è serbato certo ricordo nel giornale byrionano del Moore. Non bisogna dimenticare che la villa venne cercata dallo Shelley, in accordo col Byron e cogli altri amici, in vari viaggi nel golfo ai quali assai probabilmente prese parte il nobile lord. E se è vero che gravi cagioni di dissenso sorsero in seguito tra i due poeti, è pur vero d'altra parte che si vedrà certo essere per lo meno azzardata ed eccessiva ogni assoluta negazione alla dimora dell'autore del *Corsaro* nella baia di Lerici.

* * *

Una figura di donna signoreggia l'ultimo periodo della vita di Shelley. È Jane, la moglie del capitano Williams, che col poeta abitava a Villa Magni.

Fu già detto come essa fosse la più shelleyana di tutte le donne amate da Shelley. Ed è vero. A lei ben conveniva l'elogio della *Sensitive Plant*: « era

una dama, maraviglia della sua specie. Un attraente spirito, espandendosi, ne aveva rilevato la forma, disegnando ogni sua linea ed ogni suo movimento; simile ad un fiore marino schiusosi nell'oceano ». Essa era per Shelley la gentile fanciulla della « Tempesta », sì che a lei, porgendole una chitarra, il poeta rinnovava il canto di Ariel a Miranda:

> For, by permission and command
> of thine own prince Ferdinand,
> poor Ariel sends this silent token
> of more than ever can be spoken;
> your guardian spirit, Ariel, who
> from life to life must still pursue
> your happiness, for thus alone
> can Ariel ever find his own.

L'amore per Jane, nato durante l' intimità della comune dimora nei *Tre palazzi* di Pisa, assunse a Villa Magni i caratteri della più intensa passione. È abbastanza noto l'aneddoto narrato da Mary: come cioè un giorno il poeta, essendo riuscito a trarre sul suo sandalino Jane, la trasportasse, sordo ad ogni preghiera di ritornare, molto lungi dalla spiaggia, domandando infine alla donna: « Volete che risolviamo insieme il mistero della vita? » Jane rispose: « Niente affatto; preferisco ritornare a casa coi miei bambini ». Shelley allora si riscosse e diresse la prua del sandalino verso San Terenzo.

Le sue ultime poesie sono ispirate dall'amore per questa donna. In *The magnetic lady to her patient* così immagina che Jane parli a lui, delirante per febbre: « La mia mano è sulla tua fronte, il mio pensiero sulla tua anima, la mia pietà sul tuo cuore, povero amico. Dormi, dormi del sonno di coloro che son morti e di coloro che mai sono nati. Dimentica la vita e l'amore; dimentica che devi risvegliarti; dimentica le gravi offese del mondo, e la perduta salute e i divini sentimenti caduti con la fuggevole alba della giovinezza. Dimentica me che non potrò giammai essere tua! »

IL PROMONTORIO E LO STRETTO DI PORTOVENERE.

Quando, nelle sere passate sulla terrazza di Villa Magni, Jane si ritirava nelle sue stanze, Shelley rimaneva a lungo solo sulla veranda. Moriva allora sulle sue labbra l'aperto sorriso di cui parla il Tre-

lawny; il pensiero del suo amore infelice, per un istante placato al suono di una divina canzone di Jane, tornava, più straziante, a torturargli il cuore. « Ella mi lasciò — canta Shelley nelle *Lines written in the bay of Lerici* — in quel silenzioso tempo, quando la luna ha cessato di ascendere l' azzurro sentiero degli abissi del cielo e, simile ad un albatro sonnacchioso, bilanciandosi sulle sue ali di luce, splendeva sulla purpurea notte, prima di ricercare il suo nido oceanico nei cieli dell'occidente. Essa mi lasciò, ed io restai solo, pensando ad ogni accento (silenzioso all'orecchio ma non al sensibile cuore) simile a note spente appena pronunziate ma che ancora frequentano gli echi del colle; e sentendo sempre.... oh, troppo!... la dolce sensazione della sua vicinanza come se la gentile mano di lei ancora leggermente tremolasse sulle mie ciglia. Così, per quanto essa fosse assente, la memoria e la stessa fantasia di lei mi parlavano.... la sua presenza aveva placato tutte le passioni ed io vivevo solamente per il tempo che passavo in sua compagnia.

« Ma presto, sparito l'angelo che mi sorreggeva, un demone riascendeva sul trono del mio cuore dilaniato. Io non osava esprimere i miei pensieri; ma, per quanto fossi debole e malato, io vedeva le navi scivolare sopra il vasto e lucente mare, simili a carri di alati spiriti veleggianti sopra il più sereno elemento per missione maravigliosa e lontana, come ad una stella d' Eliso movessero a togliersi un farmaco per una dolce e straziante pena siccome la mia. Il vento che animava il loro volo dalla terra veniva fresco e leggiero; e il profumo degli aperti fiori, e la freschezza delle ore della rugiada, e il dolce calore lasciato dal giorno quando raggiava sulla scintillante baia; ed il pescatore che, con la lampa e la fiocina, strisciava lungo le basse, umide roccie, colpendo i pesci attratti ad adorare l' ingannevole luce...

« Troppo felici essi, cui il ricercato piacere estingue ogni senso ed ogni pensiero del dispiacere che il piacere lascia..... distruggendo solo la vita ma non la pace! »

Nel breve canto è tutta l'anima di Shelley, agitata dall'amore e vaga della morte « che solo distrugge la vita ma non la pace ». Amore e morte ispirano tutti gli ultimi canti di Shelley, dalle altre brevi linee a Jane, al « Canto funebre », al poema in terza rima *The triumph of life*:

. . . . the wondrous story
how all things are transfigured except Love:
for, doaf as is a sea wich wrath makes hoary,

the world can hear not the sweet notes that move
the spheres whose light is melody to lovers.
A wonder worthy of his rhyme....

Ed il poema, che interroga l'eterno mistero dell'esistenza, si interrompe al grido: « Dunque, che cosa sei tu, o Vita? »

. . . .
those soonest from whose forms most shadows passed,
and least of strength and beauty did abide,

« Then, what is the life » I cried.

Nella quartina dell' *Epitaph* nuovamente ritorna, profetico, il pensiero della morte: « Qui giacciono due amici che giammai in vita furono divisi. Così sia la loro memoria. Ora essi sono discesi nel sepolcro; non vengano divise le loro spoglie, perchè i loro due cuori in vita furono un solo cuore ».

for their two hearts in life were single-hearted!...

Non sembra questa una iscrizione funeraria per lo stesso Shelley e per l'amico Williams? E l'ultimo verso non suona come un grido di sincerità e di innocenza del poeta? Egli non tradì, nè volle tradire l'amicizia per Williams. Il suo cuore fu sincero....

*
* *

Nel giugno 1822 arrivò a Pisa il poeta e pubblicista inglese James Henry Leigh Hunt. L'autore della *Story of Rimini* era amicissimo di Shelley, che più volte generosamente lo aveva aiutato. L' Hunt anzi era venuto colla famiglia in Italia per le vivaci insistenze di Shelley, il quale contava di affidargli la direzione del giornale di cui già abbiamo avuto occasione di parlare. Ed anche lo aveva invitato a casa Magni. « Ma se passi oltre la baia di Lerici, come io temo, — scriveva Shelley — almeno posa il tuo sguardo sulla nostra casa bianca, e ricordaci ».

Leigh Hunt passò infatti oltre Lerici. E fu Shelley che doveva andare a Pisa per rivederlo e per prendere accordi con Byron; il viaggio sarebbe stato fatto per mare sull'*Ariel*.

Una mattina di giugno per tempo Shelley partì col Williams e con un mozzo, Carlo Vivian. Le due donne, Mary e Jane, salutavano dalla terrazza di Villa Magni con qualche tristezza i naviganti; il signor Angelo Petricciolì di San Terenzo col

S. TERENZO E VILLA MAGNI DAL MARE.

cappello in mano augurava loro buon viaggio; un giovane marinaio che era al servizio di Shelley, Paolo Venturini, agitava un suo berretto di lana rossa, in forma di *fez*, salutando i padroni. Mary e Jane seguirono l'*Ariel* collo sguardo finchè non scomparve dietro il castello di Lerici, dirigendo la prua verso Livorno.

del Keats era il manoscritto di Shelley di un breve canto d'amore: *The Indian Serenade*:

> I arise from dreams of thee,
> in the first sleep of night . . . .

A Villa Magni intanto le due donne passarono giorni di grande angoscia, descritti in alcune pagine

LA GROTTA DI BYRON.

I particolari del viaggio a Livorno e a Pisa sono ormai stati illustrati abbastanza minuziosamente ed esattamente, perchè qui sia opportuno riferire ancora una volta il suo incontro con Trelawny, con Byron, con Leigh Hunt e con Roberts, e come il poeta al ritorno, colto da violento fortunale, annegasse l' 8 luglio del 1822. Il corpo di Shelley fu trovato solo il 22 luglio sul litorale toscano, presso Viareggio; venne riconosciuto da un volume di Eschilo e dall'ultimo libro di John Keats, rinvenuti nelle sue tasche. Tra le pagine del libro

di Mary Shelley: l'alterna vicenda di speranze e di sconforti, le lunghe ore passate sulla terrazza, l'ascesa al castello di Lerici, sul Branzo e sul Corvo per scrutare il mare, la partenza per Pisa ed infine la notizia della morte, recata dal Trelawny: i corpi di Shelley, di Williams, del mozzo erano stati ritrovati sulla spiaggia toscana.

Un documento di quei giorni terribili è ancora conservato a Sarzana. È una lettera di Mary al direttore delle poste di questa città, nella quale essa, ansiosa di notizie del marito, prega che le

siano inviate per messaggio a San Terenzo le sue lettere nel momento stesso in cui arrivano.

Ma ecco la lettera :

Monsieur,

Je vous prie d'avoir la bonté de m'expédier mes lettres le moment qu'elles arrivent, ou que ce soit par nuit ou par jour, car il est absolument nécessaire dans le moment actuel que je les reçois aussitôt que possible. Pardonnez, je vous prie, monsieur, la peine que je vous coûte et recevez mes remerciments pour tous les attentions que vous avez eu pour nous. Je suis

Villa Magni, Lerici. M. SHELLEY.

A tergo l'indirizzo: « A Monsieur | Monsieur le Directeur de la Poste | à Sarzana ». In margine è una nota degli impiegati della Posta : « Ricevuta il 16 ». La lettera quindi fu evidentemente scritta il 15 o il 16 stesso quando Mary e Jane, ritornate il 13 da Pisa, speravano ancora che i navigatori dell'*Ariel* potessero essere ritrovati sulle sponde della Corsica, ed attendevano ansiosamente notizie.

Il corpo di Shelley, come è noto, fu poi arso da lord Byron e dal capitano Trelawny sul litorale toscano. Ancora incerto è il luogo nel quale il rito greco venne celebrato per uno degli ultimi figli spirituali dell' Ellade. Guido Biagi, che ha in proposito pubblicato alcuni interessanti documenti degli Archivi di Lucca, di Livorno e di Firenze, ritiene che il rogo sia stato elevato nel vasto arenile compreso tra l'ospizio pei figli dei marinai e la pineta comunale di Viareggio. Ma questa opinione non può certo essere definitiva, giacchè le reminiscenze infantili di alcuni vecchi marinai interrogati dal Biagi sono elementi assai malsicuri di prova, mentre la generica descrizione del Trelawny

NELLA GROTTA DI BYRON.

(io stesso l' ho nuovamente constatato cavalcando or non è molto da Forte dei Marmi a Viareggio) può egualmente bene convenire a innumerevoli altre località.

Le ceneri di Shelley riposano ora nel cimitero inglese di Roma, presso il figlio Williams e presso John Keats; nel cimitero in cui, come egli aveva cantato nell'*Adonais*, « la morte sorride col sorriso d'amore ». Da quell'urna Giosuè Carducci doveva liberare pe' cieli sereni il volo delle sue strofe all' isola delle belle, degli eroi, dei poeti:

O cuor de' cuori, sopra quest'urna che freddo ti chiude
odora e tepe e brilla la primavera in fiore.

O cuor de' cuori, il sole divino padre ti avvolge
de' suoi raggianti amori, povero muto cuore.

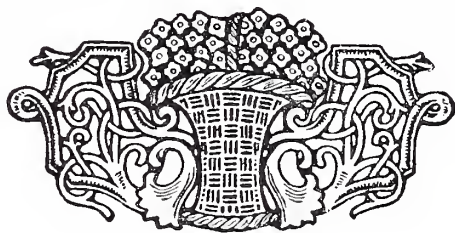
Fremono freschi i pini per l'aura grande di Roma:
tu dove sei, poeta del liberato mondo?

* * *

Mary Shelley e Jane Williams abbandonarono, subito dopo l'annunzio della morte dei loro mariti, Villa Magni. A San Terenzo esse lasciarono due libri rari scritti in latino, un mappamondo pubblicato dall'Accademia di Francia, una raccolta di vedute degli antichi monumenti romani ed alcuni ritratti tra i quali quello di Percy Shelley.

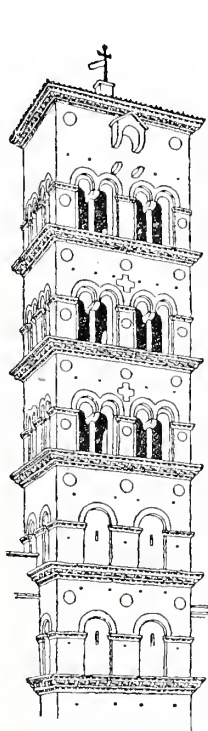
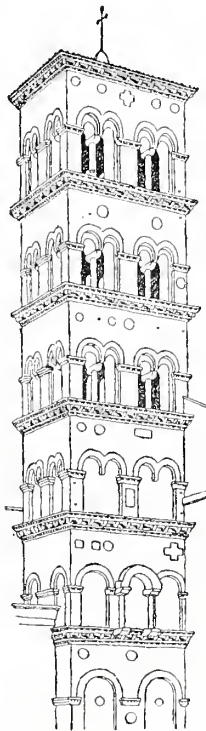
Villa Magni ha oggi perduto la sua solitaria bellezza. Una strada tra San Terenzo e Lerici, costruita senza soverchie preoccupazioni di estetica del paesaggio, ha quasi completamente distrutto la spiaggia della baia ed ha esiliato dal mare la villa. Il portico di casa Magni, che già s' avanzava ardito tra le onde, oggi ha dinanzi la via polverosa, e alcune pitture di dubbio gusto ricoprono la « white house » della lettera di Shelley a Leigh Hunt. Tra breve altre case sorgeranno attorno a Villa Magni, separandola completamente dal suo antico e bel parco, che ormai già si fregia del nome d'un'altra famiglia inglese.

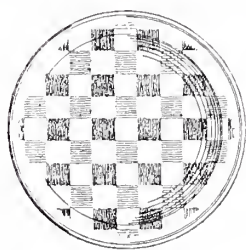
Solo una semplice e bella iscrizione, or non è molto inaugurata, ricorda ai viandanti come dal portico di quella villa due donne dolenti abbiano un giorno atteso un naufrago poeta che aveva dirizzato la prora della sua nave — alato spirito veleggiante — ad una stella d'Elisio. « O benedette spiagge — ove l'amore la libertà i sogni — non hanno catene! »

RENZO BRUCA'.

I CAMPANILI DI ROMA E LE LORO DECORAZIONI.

LE altere, ma caduche torri di mattoni che furono pel passato i campanili della Roma medioevale, non attrassero mai lo sguardo degli architetti ed archeologi, benchè ne fossero degne per la loro bellezza e la loro struttura. I pittori però li stimarono accessorî degni delle loro concezioni; e noi li troviamo, quali note enfatiche, nei paesaggi dei Poussin, di Claude e tanti altri. Essi non sono che moderni, se li compariamo alle vetuste rovine fra le quali si ergono; ma sono antichi, se confrontati coi palazzi « rococò » e le chiese barocche che forzatamente e troppo spesso goffamente li fiancheggiano; ed ora li dobbiamo scovare fra le quinte degl' immani quanto volgari casamenti che, quali mostre di bazar parigini, adornano le nuove vie di Roma. Ivi giacciono le uniche reliquie di un'epoca remota non solo, ma da lungo tempo dimenticata.

Regna molta oscurità tanto sull'origine quanto sulla data di queste torri. Benchè tale non sia veramente lo scopo del presente articolo, è bene si conosca un po' della loro storia onde apprezzare i pregi singolari delle loro decorazioni. Si è comunemente d'accordo nell'asserire che furono erette nel XII e XIII secolo; ma alcuni avanzi tuttora esistenti datano indubbiamente da un'epoca anteriore.

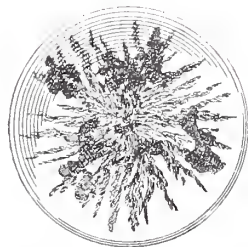
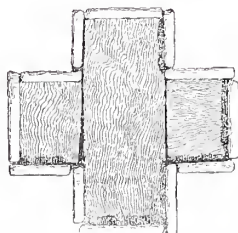
La loro sorte fu paragonata, sotto molti rapporti, a quella che, in tempi più recenti, toccò alle torri dell'Auvergne e del Velay, rase al suolo o smantellate dagli emissarî della rivoluzione sul finire del secolo decimottavo e restaurate man mano nella prima metà del secolo decimonono. Il Cattaneo dichiara di non aver potuto scoprire traccie ne' dettagli dei campanili, che rivelino una costruzione anteriore all' undecimo secolo ; fa d'uopo osservare però che, eccezion fatta delle decorazioni superficiali, essi sono interamente costruiti coi materiali provenienti dalle rovine di edifizî più vecchi, vecchi mattoni e vecchio marmo; perciò non è che l' impronta della mano d'opera che può esser di guida per stabilire la data in cui fu eseguito il lavoro. Nè il mattonato stesso, nè la muratura, nè la disposizione dei cornicioni si staccano dalle costruzioni dell'epoca imperiale posteriore ; lo stesso tipo di muratura lo riscontriamo nella « Casa di Crescenzio », il più vecchio edifizio privato eretto a Roma nel medio evo, e certamente non posteriore all' undecimo secolo. Il carattere classico che si rivela dalle linee di queste torri, così simmetriche nelle loro proporzioni e disposizioni, è tale da indurre a credere che difficilmente esse siano il prodotto di un'epoca così avanzata come comunemente si assegna loro. Ai tempi imperiali eran comuni le torri tanto per ornamento quanto per scopi pratici, e che la loro struttura fosse affine a quella dei campanili medioevali lo prova il mo-

S. FRANCESCA ROMANA.

SS. GIOVANNI E PAOLO.

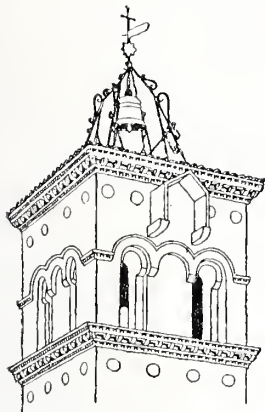
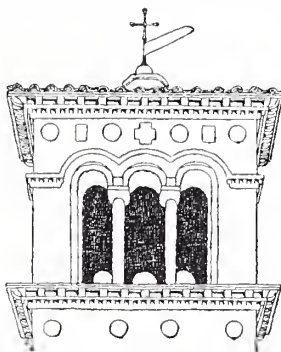
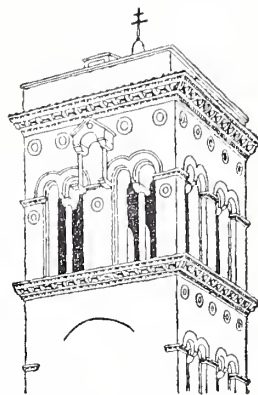
BACINI IN SANTA FRANCESCA ROMANA.

BACINO IN SS. GIOV. E PAOLO.

dello d'una di esse scoperto recentemente in un rilievo in stucco, nei giardini della Farnesina, sulle sponde del Tevere. Oltre a quest' analogia, valgono non meno dell'evidenza documentata le presenti vestigia testificanti che tali costruzioni furono erette in epoca assai primitiva. Papa Stefano II, nel 755 circa, eresse presso l'*atrium* della Basilica di San Pietro un campanile che dicesi fosse da lui ricoperto d'oro e d'argento; e così pure fu eretto un campanile per la chiesa di Santa Maria in Cosmedin, da Adriano I, nel 780 circa. Nel piano superiore del campanile di Santa Prassede, alcuni avanzi di dipinti arcaici datati dal pontificato di Pasquale I (820) rappresentano fatti avvenuti allora ed accennano all'erezione del campanile stesso, effettuatasi in epoca incerta, ma senza dubbio anteriore. Queste sono prove bastanti a dimostrare che, qualunque sia l'età de' campanili ora esistenti, la consuetudine di erigerli data per lo meno sin dall'ottavo secolo.

Abbiamo, è vero, di tali costruzioni anche in epoche di molto posteriori, ma qui si tratta, per la maggior parte, di opera di restauro, come nel caso citato dell'Auvergne. Così la chiesa di Santa Maria in Trastevere, del cui campanile tratteremo in seguito particolarmente, pare sia stata completamente riedificata da Papa Innocenzo II, nel 1140 circa.

Si asserì, forse troppo di leggieri, che, ammesso che vi sian state un tempo torri anteriori al dodicesimo secolo, esse scomparvero nei torbidi dei secoli X ed XI, ed in ispecial modo poi durante i vandalismi attribuiti ai Normanni ed ai Saraceni guidati da Roberto Guiscardo. Ma l' esempio di due secoli non può aver intaccato gran che di queste semplici e solide costruzioni ed i guasti arrecati ai monumenti della città dalle bande del Guiscardo possono esser stati di molto esagerati. Allorchè entrò a Roma da Porta Flaminia, il 28 maggio 1084, egli mirava a liberar senza indugio il Papa dalla prigionia di S. Angelo, e, ciò fatto, aprendosi un varco fra la popolazione ostile, evitando per quanto possibile i fabbricati di gran mole dai quali lo si poteva attaccare, passando pel Campus Martius, per la Via Lata, rasentando il lato orientale dei fori imperiali e del Colosseo, giunse da Via Caelimontana al Palazzo Laterano. Durante quest'ardua marcia le sue truppe, troppo intente a schermirsi, non ebbero campo di far guasti maggiori di quelli causati dagl'incendî che scoppiavano man mano che avanzavano; non fu che tre giorni dopo che, assalite nel Laterano dal popolo insorto, tentarono per rappresaglia una distruzione completa. Ed anche allora essa non oltrepassò l'area relativamente ristretta che era a facile portata del quartier generale del Guiscardo.

Quella parte del Celio che si trova tra il Late-

BACINO IN SS. GIOV. E PAOLO.

CROCE IN S. FRANCESCA ROMANA.

ROSONE IN S. MARIA MAGGIORE.

S. MARIA IN TRASTEVERE.

S. PUDENZIANA.

S. CROCE IN GERUSALEMME.

rano ed il Colosseo, lungo il Caput Africae, gremita a quei tempi di popolo, fu preda alle fiamme e con essa le chiese di S. Clemente e dei SS. Quattro Coronati; e tutta la città fu data al saccheggio. Ma le bande armate che razziavano nelle chiese, trascinando seco in schiavitù il maggior numero possibile di prigionieri, eran troppo occupate, nel breve tempo di cui disponevano, nell'ammucchiare il bottino e non avranno certo pensato a sciupare le loro forze nel distrugger mattoni e calcestruzzo.

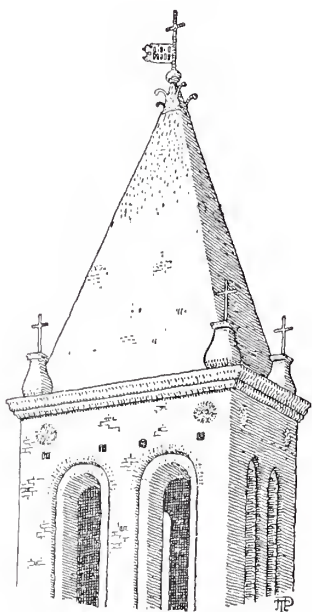
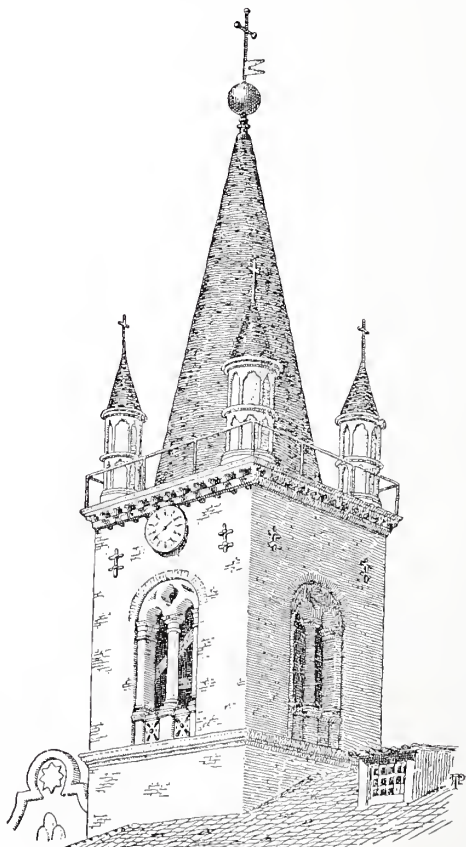
Da lì a tre settimane dalla loro venuta si ritirarono di bel nuovo attraverso la Campagna; e non è lecito credere che in quel breve lasso di tempo i Normanni del Guiscardo abbian potuto fare lo sconquasso che i lanzichenecchi del Frundsberg seminarono ne' nove mesi di sacco coi quali Carlo V chiuse la storia della Roma del medio evo.

Volendo descriverli alla buona, si può dire che questi campanili si rassomiglian tutti, benchè ognuno d'essi differisca dagli altri per numero di piani, per le proporzioni delle varie parti e per la disposizione dei vani. Ma i tratti caratteristici della loro mole quadrata, l'assetto delle piattaforme, i ricchi ed audaci cornicioni sporgenti che adornano ogni piano, ne fanno un tipo di torre ignoto all'architettura romana d'Italia fuori di Roma e delle sue immediate vicinanze. Dapprima non furono eretti che a scopo d'utilità e le parche loro fattezze ornamentali, come a mo' d'esempio i cornicioni ed i vani per le finestre, non sono che l'adattamento delle fogge di costruzione che i loro edificatori riscontravano nei circostanti edifizî caduti in rovina. Essi furono inalzati col doppio intento di avere anzitutto un baluardo protettore del tesoro della chiesa nei tempi di disordine che di frequente turbavano allora la città e di servire convenientemente ad appendere, in seguito, le campane. Ciò nondimeno, fin da epoche remote, oltre alla decorazione dei cornicioni si fecero altri tentativi d'abbellimento, come appare dalla descrizione del rivestimento in oro ed in argento del campanile di S. Pietro. Qualunque fosse però la natura di queste ornamentazioni, non ne rimane traccia oggigiorno. Gli avanzi di decorazione che ancora fanno parte degli esistenti campanili sono attinenti alla costruzione e così pure aderiscono tuttora agli sgretolati muri alcuni pezzetti delle lamine che, in parte almeno, li rivestivano. Le decorazioni in marmo della struttura consistono nei piccoli modiglioni componenti la parte principale dei cornicioni, come eran altrevolte in uso nei cornicioni in mattone egli ultimi edifizî imperiali (come se ne può tuttora vedere fra gli avanzi delle Terme di Diocleziano) e delle colonnine poste tra i vani delle finestre dei piani superiori. Queste eran di marmo bianco, tolto dalle rovine degli antichi edifizî, e la scelta dipendeva essenzialmente dal loro effetto decorativo. Così vediamo Leone IV servirsi d'una colonna portante un'iscrizione greca dedicata a Serapide per adornare una finestra del campanile di S. Pietro. Esempî analoghi di quest'usanza li riscontriamo nei fusti scanalati del campanile di S. Maria in Cosmedin ed in quelli foggiati a spirale delle torri di S. Giovanni Laterano.

Le nicchie che appaiono in alcuni di questi campanili fanno parte esse pure dell'abbellimento di costruzione, visto che consistono anch'esse di modiglioni e fusti di vecchio marmo. Servivano di riparo non a statue, come generalmente si crede,

chè non avevano nè mensola nè orlo su cui collocare una figura, ma per pitture, sia in mosaico che a colori, della Beata Vergine. Ve ne sono nei campanili dei SS. Giovanni e Paolo, di Santa Croce in Gerusalemme, S. Maria in Trastevere e S. Francesca Romana, anticamente detta Santa Maria Nuova, la quale ne ha due. Le pitture ed i mosaici sono tutti scomparsi, ad eccezione di quelli di S. Maria in Trastevere, ove, in una nicchia di forma singolare, vi è un mosaico assai sbiadito della Madonna col Bambino, che data forse dall'epoca d' Eugenio III.

Vi sono due sorte di decorazioni sovrapposte o incrostate: l'una consiste di dischi o lastre di marmo o di porfido, l'altra di « bacini » o rosoni di maiolica; quest'ultimi pare sian stati adottati non solo per primi, ma furono in uso finchè l'architettura medioevale cedette il posto a quella del Rinascimento.

Non è dato poter stabilire quando scaturisse l'idea d'adottare questa foggia d'ornamenti; la supposizione di C. D. E. Fortnum, che essa derivi dall'uso delle pietre lavorate e dei dischi smaltati in oreficeria, trae origine dal rivestimento in oro ed argento del campanile di S. Pietro. L'uso dei « bacini » come ornamento, pare andasse in voga dapprima a Pisa nell'undecimo secolo, o fors'anche prima ancora a Pesaro, ove si fabbricavan terre cotte e majoliche ai tempi di Teodorico. Non vi è indizio che possa provare quando fossero adattati ai campanili romani, ma appare evidente, e ne fanno fede gli edifizî stessi, che fu un'idea nata in seguito, chè nel costruire non si riservava loro sulla facciata dei muri il posto relativo; e là ove si immurarono, si tratta solo di una grossolana incavatura nei mattoni, come p. es. pel disco sottostante alla nicchia del campanile dei SS. Giovanni e Paolo. I « bacini » sono di due specie: i primi ad apparire hanno la foggia di quelli che si vedono sulle torri di SS. Giovanni e Paolo e Santa Francesca Romana, piatti smaltati a disegni varianti, e gli ultimi sono semplici rosoni in terra cotta smaltata, incastrati spesso in anelli di fregi in mattoni pure smaltati, come vedesi a S. Maria Maggiore. I quattro esemplari dei quali diamo il disegno, appartenenti alla prima categoria, si direbbero rivestiti d'uno smalto a base di piombo e tinti di giallo, bruno e verde a colori diluiti, non dissimili da qualche recente tipo delle manifatture

S. LORENZO IN PANISPERNA.

S. MARIA DEL POPOLO.

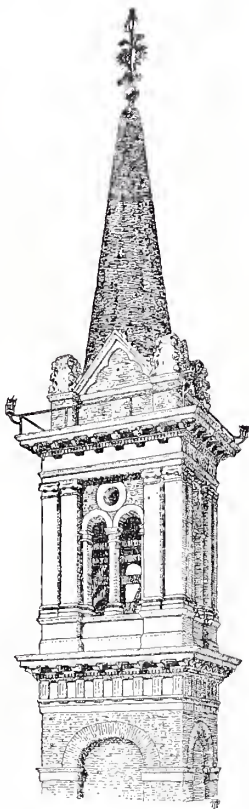
del Wedgwood. Illuminati dal sole, danno uno splendido effetto; ma l'iridescenza metallica che si osserva pare sia da attribuirsi alla decomposizione dello smalto avvenuta coll'andar degli anni. Non si direbbe sian stati fatti appositamente pei posti che occupano, eccettuato quello di cui diamo il disegno, raffigurante, su uno sfondo verde pomo, la spada e la corona, di un tipico color indaco, simboli del martirio de' santi sulle cui chiese esso figura. I rosoni adottati più tardi sono dischi leggermente concavi, smaltati di solito e di color verde, racchiusi talvolta in un cerchio di semplice lavoro a mattoni, come p. es. a S. Croce in Gerusalemme ed alle Sante Rufina e Seconda e si direbbero della stessa epoca in cui furon restaurate o riedificate le torri alle quali aderiscono. Quelli sull'alto campanile di S. Maria Maggiore, più recente e diverso dal tipo solito di campanili romani, sono veramente immurati nella mattonata in gran parte dipinta e smaltata, ed è evidente che facevan parte della costruzione stessa, sin dal principio.

S. MARIA DELL'ANIMA.

Talvolta unitamente ai « bacini », ma più di frequente da sole, si usavano delle sottili lastre di marmo e di porfido a guisa d'ornamento. La provvista di questo materiale era a Roma pressochè inesauribile, ed al principiar dell'undecimo secolo fiorì nella città una scuola di marmorari che diede impulso all'arte del mosaico, resa in seguito perfetta dalla mano del Vassilectus e dei Cosimati. Queste lastre eran di varie forme, circolari ed oblunghe, talvolta foggiate a croce, sagomate forse a seconda del materiale sottomano, nè si direbbero immurate con molta cura di simmetria. Di solito eran semplicemente applicate sulla superficie della mattonata, ma spesso i lati eran protetti da un orlo di tegole, come vedesi dalla croce di porfido di S. Francesca Romana, della quale diamo il disegno.

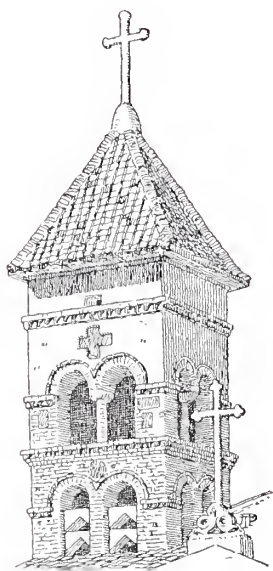
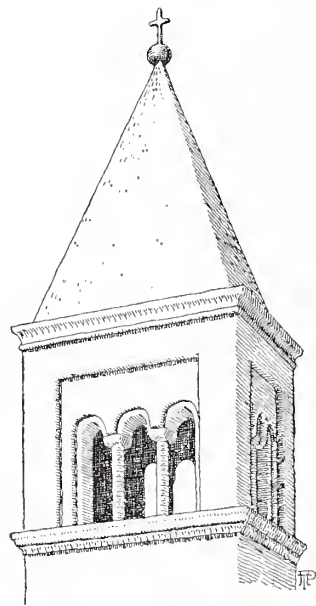
Nell'assieme, queste decorazioni di marmo e di maiolica dovevan essere di splendido ed indovinato effetto. Ora vanno quasi del tutto scomparendo; e, benchè si sia tentato di sostituire i marmi, come a S. Pudenziana, il più di queste torri hanno un desolato aspetto, sfregiate dai vuoti dai quali caddero gli antichi ornamenti.

*
* *

Le guglie di Oxford e di Londra formano la caratteristica di queste città come lo sono di quasi tutte le città medioevali dell'Europa settentrionale. Il parlar delle guglie di Roma sembrerebbe un anacronismo per la grande difficoltà di stabilire traccie di somiglianza tra l'infinito numero di quelle che si profilano sull'ondeggiante orizzonte della città eterna. Poche infatti si trovano in punti culminanti e son talmente attorniate da opere di maggior valore del Rinascimento che sfuggono a prima vista e non son quasi osservate dagli stessi architetti. Risalta fra le varie guglie di piazza del Popolo quella di S. Maria, del Pintelli; da un angolo di piazza Navona si scorge la guglia della chiesa di Santa Maria dell'Anima, edificata dai fiamminghi; dall'altissimo campanile di Santa Maria Maggiore che corona l'Esquilino si scorgono, da un lato, la piramide di S. Lorenzo in Panisperna sul Viminale, e dall'altro le guglie gemelle di S. Giovanni in Laterano, sul monte Celio. Un archeologo, sul finire del secolo XVIII, dopo essersi espresso alquanto sdegnosamente circa le guglie del Nord, disse aver il Pintelli rinnovato a Roma lo stile introducendo notevoli riforme alle cupole. E' il parere di un dotto pedante d'allora. Basta esaminarle per convincersi che sono un'importazione del gotico del Nord, che mai volle acclimatarsi a Roma e svanì al soffio del Rinascimento. A S. Maria del Popolo vediamo il primo tentativo nell'edificar guglie, ed esso non fu di moda che fin al momento in cui le cupole si imposero. La riedificazione di questa chiesa fu una delle maggiori opere affidate al Pintelli; il Bernini distrusse in gran parte i suoi disegni, ma di lui ci rimangono la torre e le sue guglie, che sono una riproduzione di quelle dell'Italia settentrionale, forse di Chiaravalle, o quelle di S. Gottardo e S. Eustorgio a Milano. La torre è costruita in mattoni grigi, avente ad ogni facciata una sola finestra ad arco, somigliante in tutto

alle finestre del maestoso campanile di S. Spirito in Sassia, costruito dallo stesso ad imitazione d'un vecchio torrione romano. La torre è coronata da un'ardita guglia conica di tegole rosse avente agli angoli pinnacoli rotondi collegati da arcate in mattoni pure rossi. Nell'assieme presenta un aspetto ed un tipo ignoti fin'allora a Roma, sì da sembrare una stonatura fra le cupole del Bernini.

Una delle più vecchie guglie di Roma è quella di S. Maria dell'Anima. E' una riproduzione fedele della piramide di Cajo Cestio sovrapposta ad un campanile, con qualche lontano accenno al gotico.

l'erezione, o meglio, le opere di restauro di questo campanile coincidono colla permanenza a Roma di Erasmo da Rotterdam.

Nulla di più facile che anche la guglia di San Lorenzo in Panisperna, sul Viminale, sia pure una creazione di Baccio Pintelli, essendochè molti lavori di riadattamento furono eseguiti in quella chiesa nella seconda metà del secolo XV. Conserva tuttora, per quanto si fosse alterata la parte sottostante del campanile, alcuni di quei tipici dischi di porfido, caratteristica distinta dei primissimi campanili. Questa guglia è quadrangolare, con mattoni

S. BENEDETTO IN PISCINULA.

S. CRISOGONO IN TRASTEVERE.

Questa guglia, benchè di minori dimensioni, ha qualche analogia con quella del Pintelli, di Santa Maria del Popolo, e si può classificare all'epoca delle prime costruzioni.

Non ha nulla che l'avvicini allo stile del Bramante ed è lecito credere sia stata disegnata da un architetto tedesco. Può essere circa del 1500 e l'intervento del Bramante non fu richiesto che per rifare il campanile, al quale si lasciò la struttura superiore comprovante lo stile originale. Certo il risultato fu incongruente; ma i colori delle tegole, il ferro fantasticamente lavorato formano un assieme del quale dobbiamo esser grati all'architetto ed al classico restauratore che lo lasciò intatto.

Notiamo il fatto, a titolo d'informazione, che

e tegole rivestite di cemento, alterazione questa che, unitamente a quella dei pinnacoli agli angoli, va addebitata ai restauri fatti eseguire da Gregorio XIII, nel 1575.

Il più antico esemplare di queste guglie è forse quello di S. Benedetto in Piscinula nel quartiere di Trastevere. La tradizione vuole che sorga sul luogo stesso ove, nel secolo VI, si ergeva la casa di S. Benedetto. Una delle sue campane vuolsi fosse fusa nel 1061; se questa testimonianza è attendibile, tutto porta a credere che questo campaniletto si ergesse prima ancora delle scorrerie del Guiscardo. Malgrado le modeste sue proporzioni è completo in ogni suo dettaglio e solo differisce nella guglia a forma di tetto. Coll'andar

S. MARIA MAGGIORE.

occidente, nonchè le eleganti balaustre, pure di marmo, che attorniano le elevate guglie.

La torre di S. Maria Maggiore è la più ardita e l'ultima a chiuder la serie dei campanili medioevali di Roma. La parte inferiore appartiene forse alle prime costruzioni, quella sottostante al tetto è del 1376, all'epoca cioè in cui Gregorio XI effettuò dei restauri nella basilica. Il balcone di ferro e la guglia di piombo son del tempo di Sisto IV. Da questo fatto molti sono indotti a credere che quasi tutte le altre cupole fossero costruite in un periodo di tempo di cinquant'anni e che l'iniziatore di tali costruzioni fosse appunto Sisto IV ad opera del suo architetto Baccio Pintelli.

Ben poco si sa della vita di quest'ultimo. Il Vasari ne parla nelle sue « Vite », ma cade spesso in contraddizioni. Qualcuno lo vuole semplice capomastro di mediocre capacità e ben al disotto degli architetti fiorentini di quei giorni. Il Vasari dice esser stata la sua abilità a tal punto apprezzata da Sisto IV, che questi non s'accingeva a far costruire senza consultarlo. E' certo che egli fu sempre agli stipendii di questo papa ed è degno di nota il fatto della sua andata ad Assisi, pel re-

de' secoli non mancaron alcune alterazioni nella parte superiore e forse prima la linea di essa era più conforme allo stile.

La guglia di S. Crisogono in Trastevere, se pur tale può dirsi, è una pura e semplice piramide di mattoni eretta sull'antico campanile e rivestita di cemento.

Fin qui per ciò che ha rapporto a guglie in mattoni o di tegole; ve ne sono però pure a Roma in metallo, come quelle che gli architetti classificano oggigiorno fra l'arte romanica inglese. Così quelle di S. Maria Maggiore e S. Giovanni in Laterano.

Le tipiche torri gemelle di S. Giovanni in Laterano, assai danneggiate dagli incendî e dalle scorribande del Guiscardo, furono restaurate completamente dall'architetto Giovanni Stefani da Siena, al tempo di Papa Urbano V, unitamente alla basilica stessa. Le torri gemelle furon guastate ai tempi di Pio IV con dell'intonaco, che fortunatamente ora va man mano staccandosi.

Esse, molto probabilmente, sono anche opera di Baccio Pintelli. Degni di nota i modiglioni e capitelli di marmo del piano inferiore della torre a

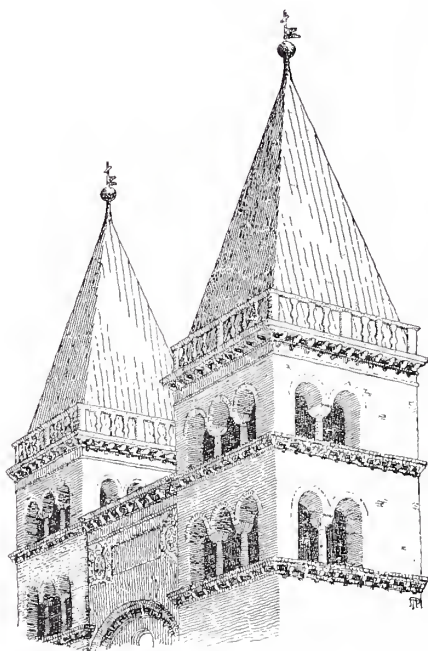
S. CATERINA DE' FUNARI.

stauro della chiesa di S. Francesco, che minacciava rovina. Due opere sono indubbiamente sue: la Cappella Sistina in Vaticano (1473) e la ricostruzione del ponte Valentiniano, tuttora esistente, per quanto trasformato ed ingrandito, col nome di Ponte Sisto. Vi son dubbî nell'attribuirgli la paternità del campanile di S. Spirito in Sassia. Sta il fatto che delle opere fatte ai tempi di Sisto IV era indubbiamente responsabile l'architetto Pintelli e perciò noi non siamo forse in errore nell'annoverare fra le sue creazioni tutte le guglie di Roma.

Un'altra curiosa torre medioevale, benchè non strettamente d'interesse per quest'articolo dedicato alle guglie, è il campanile di S. Caterina de' Funari, costruito da Giacomo della Porta sulle fondamenta di una tozza e rozza torre. Assomiglia ad un di quei modelli di campanili, come se ne vedono nei dipinti medioevali figurati in mano ai santi o a qualche donatore di chiese.

Concludendo, le guglie romane, che ricordano così davvicino il gotico dell'Europa del Nord, sono l'eredità di un architetto valente, favorito da un papa amantissimo dell'architettura.

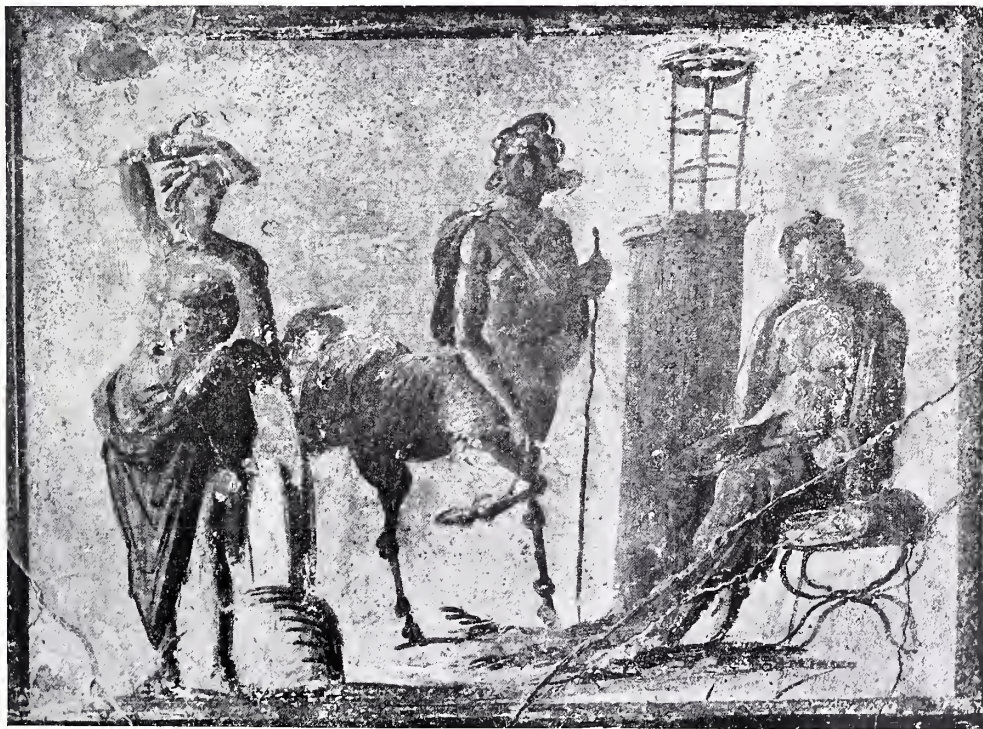
Testo ed illustrazioni del Burlington Magazine,
trad. di VIRGILIO BURTI *.

* Mentre s' impagina quest'articolo, ci giunge la dolorosa notizia della morte del traduttore di esso, il prof. Virgilio Burti, insegnante d' inglese al Collegio Facchetti di Treviglio. Spentosi il 1º agosto a soli 33 anni, il prof. Burti lascia memoria di studioso colto ed attivo ; ai congiunti superstiti inviamo sincere condoglianze.

S. GIOVANNI IN LATERANO.

IL MASSAGGIO DEGLI ANTICHI E IL MASSAGGIO MODERNO.

IL primo animale, bipede o quadrupede, piumato o implume, ragionevole o meno, il quale avendo ricevuto un colpo sovra una parte qualsiasi del proprio corpo, vi portò sopra le zampe o le mani, il becco o il muso, per stropicciare e frizionare le carni contuse, e attenuare col soffregamento il dolore della percossa, fu il vero inventore del massaggio.

Si può dire che nessuna branca della medicina, quanto la scienza del massaggio, abbia avuto nell'istinto animale origini così dirette e profonde. E mentre noi uomini — animali ragionevoli anche quando sragioniamo — ben poco sappiamo, se la istruzione non ci soccorra, di quello che fa bene o male al nostro organismo, tutti fino da bambini abbiamo in testa un trattato completo sull'arte del massaggio. E come il cane, che abbia ricevuto un calcio nel treno posteriore, vi porta rapido il muso, e con la bocca e coi denti maciulla la parte addolorata, così noi da bambini, se uno sculaccione materno ci colpisca nel... mezzo del cammin di nostra vita, vi portiamo sopra, piagnucolando, la tenera manina, e senza saperne il perchè, soffreghiamo e frizioniamo la regione dolente. E ciò continuiamo istintivamente a fare anche da adulti, quando un dolore ci affligga in una parte qualsiasi del nostro organismo.

La madre porta sollecita la mano sulla testolina do-

IL PADRE DELLA MEDICINA ANTICA, ESCULAPIO, CON CIRONE E APOLLO.

(Da un affresco trovato a Pompei).

lente del bambino caduto, e la stropiccia, e la soffrega, e la accarezza, e inumidisce col fiato, e riscalda con le labbra la regione colpita. L'adulto afflitto da improvviso dolore addominale, porta istintivamente le mani sul ventre, e lo comprime. La signora colta da violento dolore di testa (non parlo delle emicranie di prammatica, e talvolta a scadenza fissa come le cambiali) comprime istintivamente la testa fra le mani, e soffrega le tempia. Se un dito ci rimanga schiacciato fra le fessure d'una porta, noi automaticamente, senza volerlo e senza saperlo, lo stringiamo forte fra le dita dell'altra mano, e lo titilliamo con le labbra, quasi succhiando.

Tutti, in una parola, giovani e vecchi, sapienti e ignoranti, siamo istruiti per natura nell'arte del massaggio, e tutti siamo massaggiatori per istinto, anche senza avere il diploma di abilitazione all'esercizio della massoterapia sulle carni del prossimo. Si può asserire senza tema di essere contraddetti che la prima operazione salutare, che fu eseguita dal primo uomo, a scopo di medicina o di chirurgia, fu certo una breve seduta di massaggio praticato da quel nostro progenitore su sè stesso, o sulla sua compagna. Peccato che le antiche carte siano mute in proposito, e che la storia non dica se Adamo si sia soffregato il torace, dopo che gli fu strappata una costola per plasmare la bellissima Eva.

Sulla pratica del massaggio esiste però un antichissimo libro chinese, che i lettori e i lettrici possono facilmente consultare — chi è ai nostri giorni che non conosca la lingua dei figli del cielo? — il quale parla di certe speciali manovre da eseguirsi, a scopo di cura, sul corpo umano, manovre, che sono vere e proprie manipolazioni di massaggio. Il libro cinese — mi dimenticavo di dirlo, e lo dico per comodità delle lettrici e dei lettori — si chiama *Cong-fou.* Come si vede, il titolo stesso è assai suggestivo; così dicono oggi i nostri gazzettieri.

Anche presso gli antichi indiani era in uso una certa operazione di impastamento e di frizionamento delle carni, che deve essere considerata come una vera forma di massaggio, e che con frase

UNGUENTARII ED AMPOLLE OLEARIE TROVATI A POMPEI.

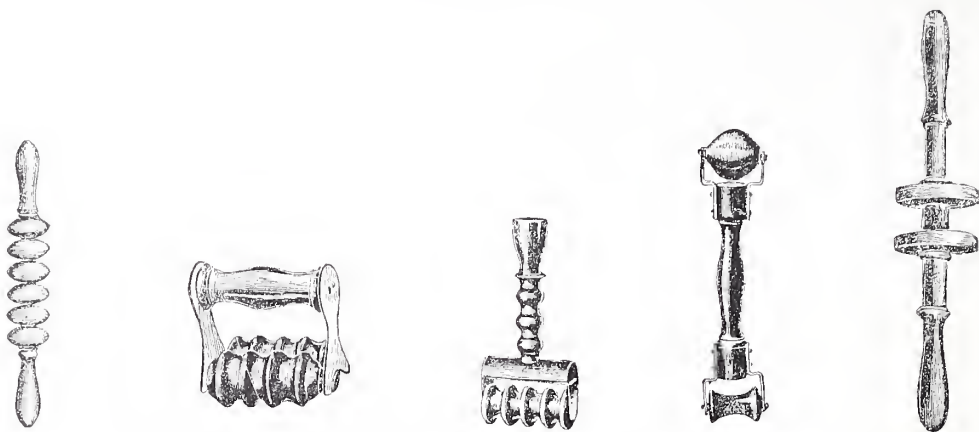
SCHIAVO CHE FA IL MASSAGGIO COLLO « STRIGILIS ».

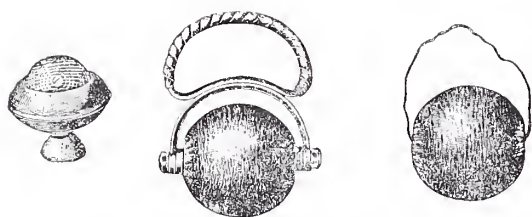
ANTICO LETTO PER MASSAGGIO (« ANACLINTERIUM »).
Dal Rich, Dizionario delle antichità).

elegante si chiamava *chambonina*, che vorrebbe dire... Ma certe espressioni è meglio non tradurle, perchè la traduzione le guasta.

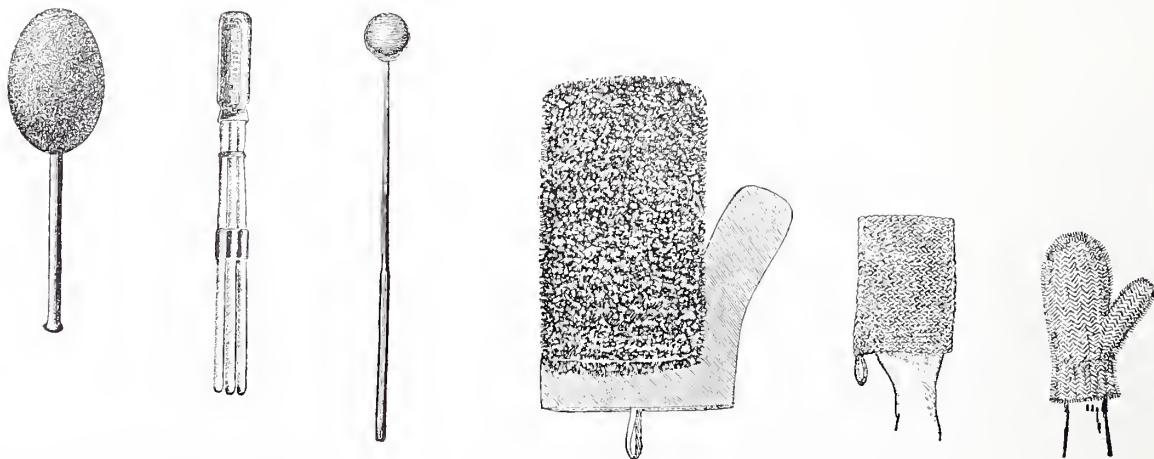
Non parliamo poi dei Greci e dei Romani, i quali, specialmente gli ultimi, erano maestri nell'arte del massaggio, e in fatto di bagni, di terme, di massaggio e di igiene della pelle, potrebbero dare dei punti a quei popoli moderni, i quali solo da pochi anni hanno cominciato a non aver orrore dell'acqua, e a massaggiarsi su tutta la linea. Ed è nel colossale e meraviglioso lavoro di Ippocrate, uno degli ingegni più grandi della medicina, che cominciano gli studi scientifici sul massaggio, studi seriamente fondati sulla osservazione clinica, e sulla lucida visione ed interpretazione dei fatti naturali. Nei libri di Ippocrate si legge come egli sia riuscito, per mezzo del massaggio, a far riassorbire versamenti morbosi nei tessuti, a ridonare la naturale motilità ad articolazioni irrigidite, e a vincere la ostruzione intestinale d'una popolana di Elis. Non pare di sentire il resoconto sanitario d'un medico moderno? Anche nelle opere scientifiche dei medici romani si trovano speciali prescrizioni sull'arte del massaggio e sui diversi modi di applicarlo. Galeno saggiamente lo consigliava ai gladiatori (quantunque fino allora nessun Mosso avesse scritto un trattato sulla *Fatica*) per ridonare ai muscoli la elasticità perduta negli sforzi della lotta, e consigliava frizioni e pressioni forti e circolari nei casi, in cui si voleva dare tonicità alla fibra

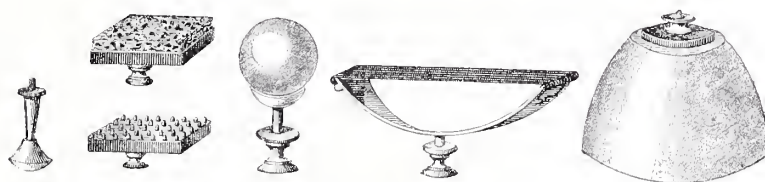
PARTICOLARE DI SPALLIERA DI UN LETTO POMPEJANO.

ANTICHI STRUMENTI PER MASSAGGIO
(« STRIGILIS »).

STRUMENTI MODERNI PER PRATICARE IL MASSAGGIO NELLE VARIE PARTI DEL CORPO.

ALTRI STRUMENTI MODERNI.

muscolare, e suggeriva frizioni leggere e longitudinali, quando si voleva far rilasciare e rammollire il muscolo. Le pagine di Galeno sul massaggio sembrano scritte ai nostri giorni, e potrebbero portare la firma di quel modernissimo Metzger, il quale, pochi anni or sono, faceva la peregrina scoperta, che il massaggio poteva essere sintetizzato in quattro procedimenti, detti, con parole francesi, *effleurage*, *friction*, *petrissage*, *tapotement*. Avverto i lettori che l'effetto curativo del massaggio è lo stesso anche se in luogo delle quattro elegantissime parole nasali della lingua di moda, si dice volgarmente, in buon italiano, *sfioramento*, *frizione*, *impastamento*, *battitura*.

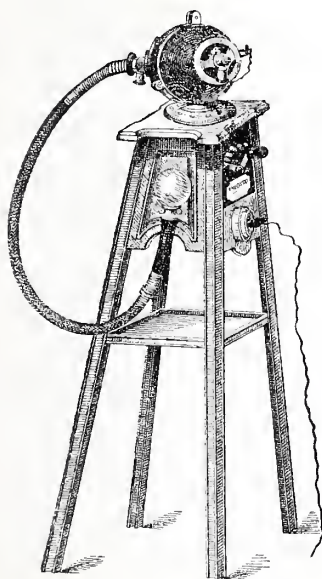
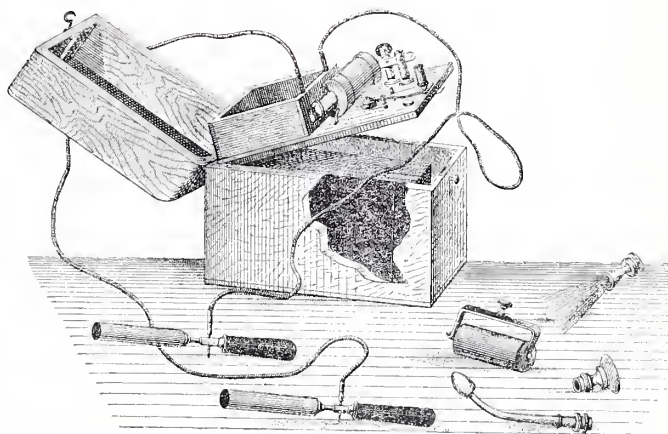
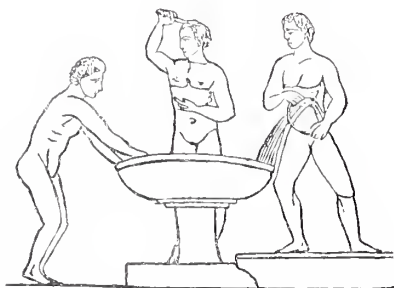
* * *

E come presso di noi ci sono i *masseurs* o massaggiatori approvati, e gli specialisti della massoterapia, così ai tempi antichi vi erano gli *aliptes*, i *lanistae*, gli *unctores*, i *tractores*, gli *alipili*. La storia non dice se essi fossero forniti di un diploma di abilitazione in carta bollata, come prudentemente si pretenderebbe ai nostri giorni. È certo però che

PER IL MASSAGGIO DEI MUSCOLI.

GUANTI MODERNI DI CRINE VEGETALE O DI MAGLIA PER FRIZIONI SECCHE.

STRUMENTI PER IL MASSAGGIO ELETTRICO DELLA FACCIA MEDIANTE VIBRAZIONI.

più d'una volta essi avevano *bollata* la pelle dalle battiture, che venivano loro inflitte, quando il massaggio si giudicava mal praticato, o non si raggiungeva l'effetto voluto.

Presso i Greci gli *aliptes* fungevano da *unctores*, insegnavano cioè ai gladiatori l'arte della lotta, ed avevano l'ufficio di ungere e di frizionare con olio e sabbia finissima insieme mescolati, il corpo degli atleti, prima e dopo la lotta nella palestra. E siccome la facevano un pochino da scienziati, così gli *aliptes* davano suggerimenti ai lottatori e ai giovani della palestra sulla dieta più adatta e sul tenore di vita più propizio allo sviluppo della energia muscolare.

STRUMENTI
PEL MASSAGGIO ELETTRICO DELLA FACCIA.

MACCHINA PER IL MASSAGGIO ELETTRICO
DELLA FACCIA MEDIANTE VIBRAZIONI.

MACCHINA E STRUMENTI PEL MASSAGGIO ELETTRICO DELLA FACCIA.

LO SCHIAVO « AQUARIUS » E L'« ALIPTES » CON LO STRIGILE PER IL MASSAGGIO.

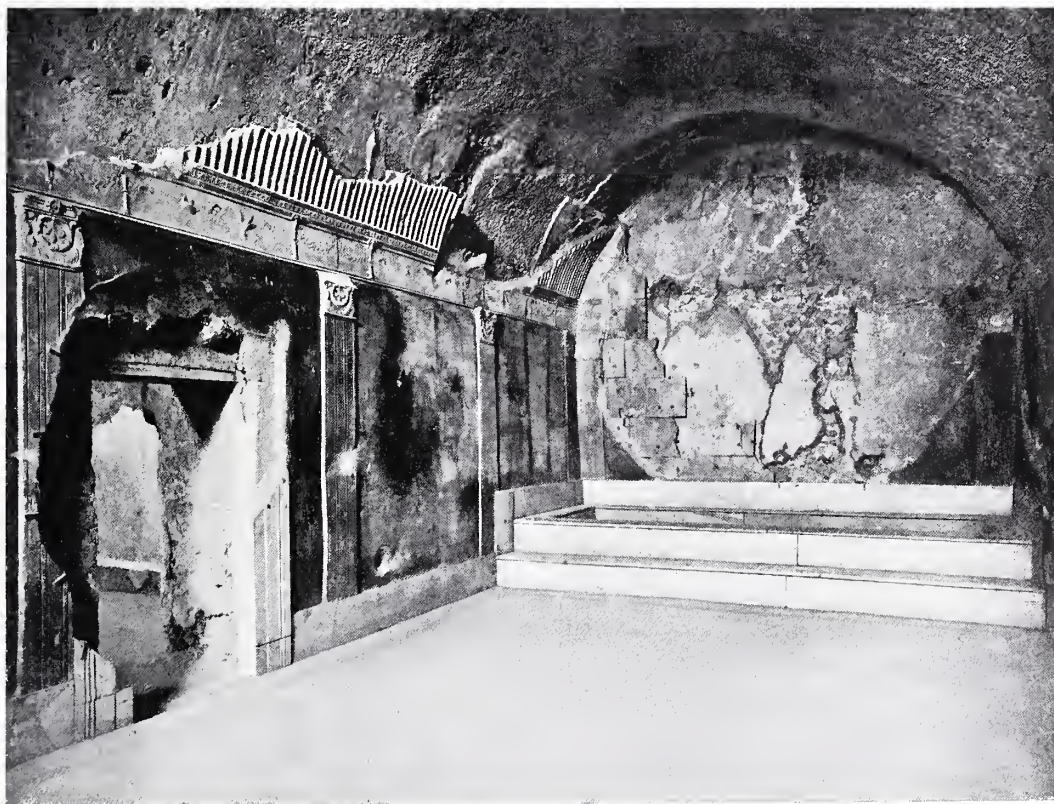
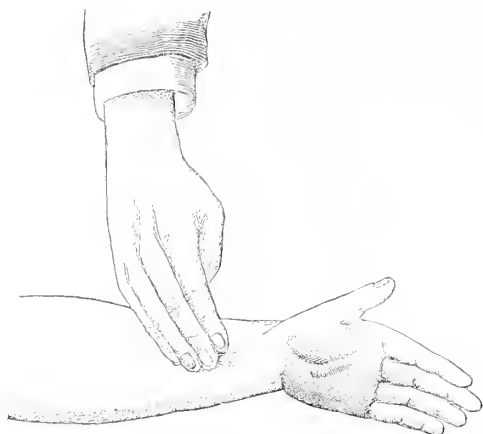
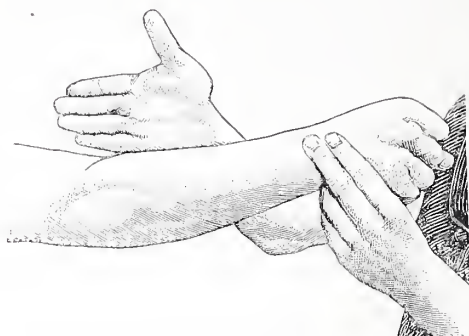
(Dal Rich, Dizionario delle antichità).

Presso i Romani la vera denominazione latina dell'*aliptes* era *unctor*. E questi era uno schiavo incaricato di frizionare e stropicciare il bagnante finchè non ne avesse ben asciugata la pelle, e quindi di ungere il corpo con unguenti, e di massaggiare le carni, e raschiarne le untuosità soverchie e il sudore con apposito strumento detto *strigilis*. Era questo un vero strumento di massaggio, e consisteva in una specie di striglia o di raschiatoio, fatto di ferro o di bronzo, fornito d'un manico, nel quale poteva essere introdotta la mano (*clausula*). Il corpo dello strumento era costituito da una lama ricurva, scavata a foggia di grondaia — *tubulatio* —, e destinata a raccogliere nella sua concavità i detriti della pelle e degli unguenti. A Pompei in una stanza delle terme furono trovati alcuni *strigili* di bronzo sospesi ad un cerchio di ferro unitamente ad un'ampolla di olio — *ampulla olearia* — e ad un piccolo paiolo, detto *scaphium*. L'affresco d'una camera sepolcrale scoperto nella via Appia e rappresentante una stanza da bagno, illustra il modo, con il quale si usava lo *strigilis*. L'ampolla olearia serviva a contenere l'olio, con il quale si addolciva

VASCA IN MARMO DISSEPOLTA A POMPEI.

il filo dello *strigilis* affinchè scorresse facilmente e morbidamente sulla pelle, senza irritarla con le asprezze del ferro. Essa era formata a foggia di lenticchia, con collo sottile e fianchi schiacciati, come certi flaconcini moderni per cognac. *Multa rinascentur, quae jam cecidere.*

Anche ai nostri giorni, prima di cominciare l'atto massoterapico, la parte del corpo, che deve essere assoggettata al massaggio, viene spalmata d'una sostanza grassa, affinchè la mano dell'operatore possa scorrere dolcemente, e quasi scivolare, senza attriti penosi, sulla pelle del paziente. I massaggiatori odierni preferiscono a tale scopo la vaselina, ma non è detto che essa sia superiore all'olio di oliva, quale lo usavano i Romani antichi. In alcuni casi speciali, quando si voglia attivare la funzione della pelle, si praticano anche frizioni secche — parlo naturalmente dei nostri giorni —, e per tali frizioni asciutte si usano guanti di crine o di materia vegetale.

PINZETTE DEPILATORIE SCAVATE A POMPEI.

TERME DEL FORO — INTERNO DEL CALIDARIO OVE ESEGUIVASI IL MASSAGGIO DELLA PELLE.

FRIZIONI LUNGO I TENDINI DELL'AVAMBRACCIO CON LA PUNTA DELLE DITA.

PERCUSSIONE DEI MUSCOLI DELL'AVAMBRACCIO COL MARGINE ESTERNO DELLA MANO.

Prima di affidare il corpo alle mani del massaggiatore, gli antichi Romani si sottoponevano alle cure diligenti dell'*alipilo*, uno schiavo, che con una speciale pinzetta depilatoria strappava i peli sparsi sulla superficie del corpo. Analogamente a quanto si fa anche ai nostri giorni, nei quali è buona regola di massoterapia il radere i peli prima di praticare la cura, affine di evitare al massaggiato sensazioni spiacevoli e talvolta dolorose.

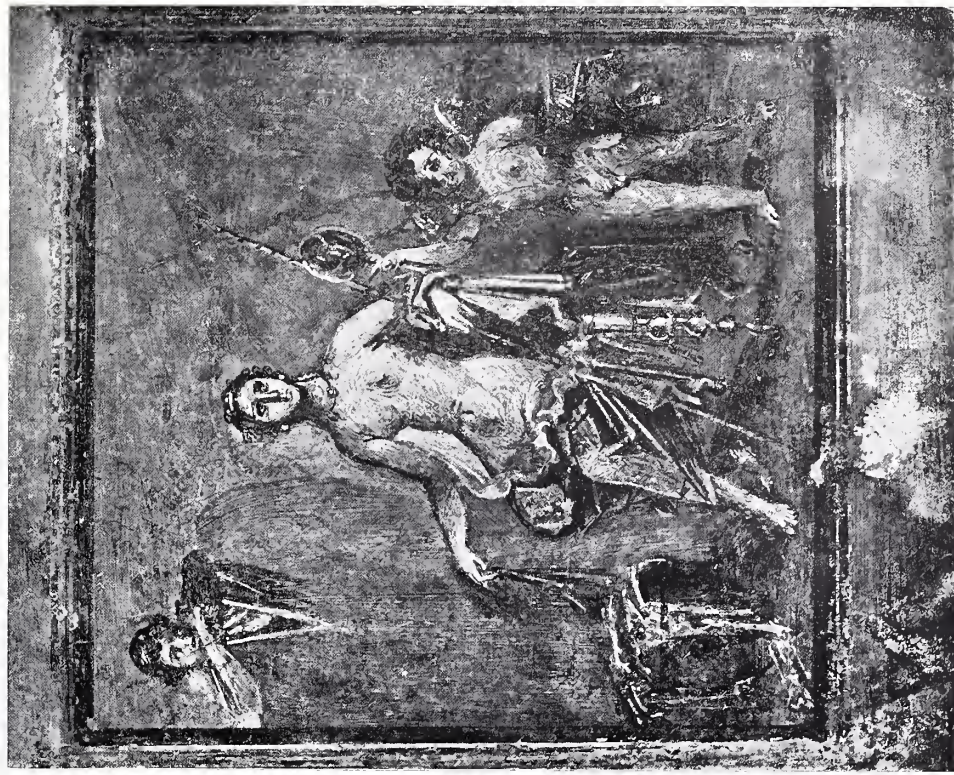
E come i moderni, così anche gli antichi raffinati di Pompei e di Roma avevano un letto speciale a spalliera, per adagiarvisi mollemente, con la testa sostenuta da un guanciale, intanto che gli schiavi, con lo strigile e con gli unguenti, titillavano e levigavano la superficie del corpo. Giovenale così descrive, con una sottile punta di ironia, l'operazione del massaggio praticata da uno schiavo alla sua padrona:

> Lo scaltro untor le dita imprime, poscia
> strofinando la gamba e titillando
> il sommo della coscia, la padrona
> acuto strillo a emettere costringe.
>
> (Trad. prof. Ferracini).

IMPASTAMENTO DEL NASO A SCOPO DI COSMESI.

MASSAGGIO DELLA GUANCIA.

ABBIGLIAMENTO FEMMINILE.

(Pittura murale d'Ercolano).

VENERE ALL'ABBIGLIATOIO.

(Affresco nella casa d'Apollo).

Un bassorilievo romano rappresentante la morte di Meleagro, riproduce l'antico letto per il massaggio, e non è nulla di diverso da certi nostri divani, che noi ingenuamente giudichiamo di forma modernissima. Questo letto era chiamato, con parola greca, *anaclinterium.*

Durante e dopo le strofinazioni con lo strigile gli antichi si aspergevano, quasi a ristoro della pelle di acqua freschissima, e a spruzzare il corpo di acqua, e ad empirne speciali bacili di marmo, detti *labra*, era destinato uno schiavo speciale, l'*aquarius.* In un vaso fittile antico è riprodotta una simile scena di masso-idroterapia. In essa si vede lo schiavo, *aquarius*, che riempie d'acqua il *labrum*, unitamente ad una figura nel mezzo, che tiene sollevato nella mano lo strigile, e al bagnante, che in punta di piedi, per il ribrezzo dell'acqua fredda, immerge le mani nella vasca, per aspergere d'acqua il corpo massaggiato.

MASSAGGIO E FARADIZZAZIONE DELLA PELLE FACCIALE COL RULLO ELETTRICO.
(Fot. Dott. Pegoraro).

*
* *

Galeno quando consigliava, secondo i casi speciali, le pressioni forti e circolari e le frizioni leggiere e longitudinali, preveniva le manovre moderne dello sfioramento, della frizione, dell' impastamento e della battitura.

Lo sfioramento viene usato con vantaggio sulle parti molto dolenti allo scopo di favorire il riassorbimento di essudati infiammatori, e consiste in un delicato movimento di pressione e di soffregamento, praticato con la punta delle dita e col palmo della mano, in direzione della corrente venosa, cioè dalla periferia al centro.

La frizione, come lo dice la parola, consiste nel soffregare le carni con una certa energia, sempre in direzione centripeta, come se si volesse imprimere un cammino verso il centro ad un liquido esistente nelle maglie dei tessuti. Questa specie di

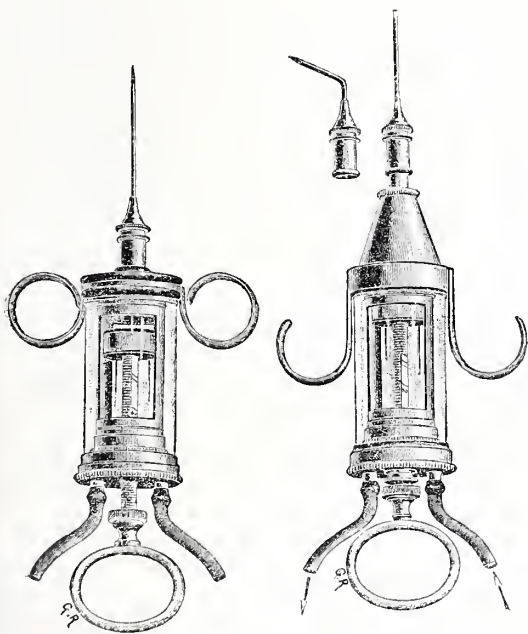
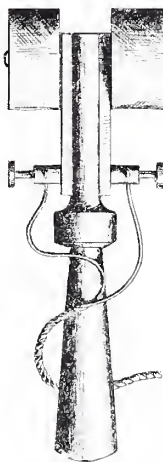
PRIMA DELL'OPERAZIONE. DOPO L'OPERAZIONE.

RIDUZIONE DELLA DEFORMITÀ NASALE CON OPERAZIONI INCRUENTE.

massaggio è vantaggiosa nelle infiammazioni lente dei muscoli e delle articolazioni, accompagnantisi ad essudati cronici.

L'impastamento — il *petrissage* dei francesi — si pratica maciullando le parti con una manovra di continuate e ripetute palpazioni e compressioni, analogamente a quanto fanno i nostri fornai quando impastano il pane. Questa forma di massaggio è una delle più efficaci, ed è un ottimo mezzo per attivare la circolazione capillare, e per stimolare l'energia nervosa.

La battitura o percussione — *tapotement* — risulta da una serie continuata e rapida di piccoli colpi più o meno forti, fatti con le dita o con la mano o col suo margine esterno, sulla parte che si vuole massaggiare, sempre in direzione dalla periferia al centro. La battitura è efficace nelle paralisi, nelle atrofie muscolari, nelle artriti e nelle sinoviti croniche.

In linea generale si può dire che il massaggio è indicato e viene usato con vantaggio in molte malattie del sistema nervoso, nelle malattie dei muscoli, dei tendini, delle articolazioni, nelle affe-

SIRINGHE USATE PER LE INIEZIONI DI PARAFFINA.

IL RULLO ELETTRICO PER LA FARADIZZAZIONE DELLA PELLE.

IL « PLUMPER » PER LA CURA DELLE RUGHE.

zioni degli organi addominali, e nelle fratture lente a consolidarsi.

Il massaggio ha anche applicazioni più minute e più delicate, e così si parla di un massaggio dell'occhio, del cuore, della prostata, della laringe e di altri organi interni.

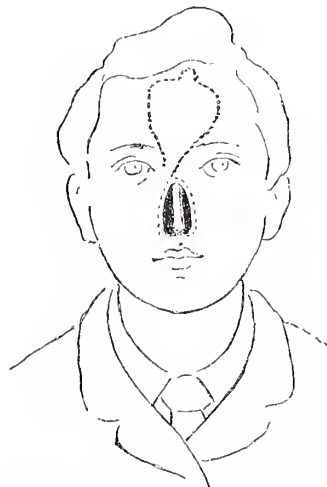
* * *

PRIMA E DOPO L'OPERAZIONE DI PLASTICA DEL NASO. (Scarenzio).

Ma una applicazione tutta nuova del massaggio è quella che si fa in questi ultimissimi tempi a scopo di *cosmesi* della faccia, per togliere quelle deformità facciali, quelle zampe di gallina, quelle cicatrici, quelle grinze, quelle borse cutanee, quelle rughe, le quali, più che un intenso e continuo dolore fisico, avvelenano la vita a tante signore e a tanti uomini di... spirito. Poichè alle donne sta molto a cuore, per molteplici ragioni — che qui è inutile ricordare — di conservare il più possibile quell'arma potente e sottile, che è la loro avvenenza. E bisogna confessare che talvolta esse ci riescono tanto bene da eludere perfino... sè stesse; ed è certo in forza di tale illusione sulla propria freschezza che qualcuna si attribuisce una età inferiore alla reale.

Per talune l'antico grido: *Largo ai giovani*! (e quindi anche alle donne giovani) è diventato.... vecchio, dacchè anche le rughe non sono più fatalmente incurabili, ed un buon massaggio praticato scientificamente da mano esperta e con l' aiuto di adatti strumenti, favorendo la circolazione periferica, e ridonando elasticità e tonicità ai muscoli, può ridonare freschezza e morbidezza e rotondità alle carni.

Questo delicato massaggio della faccia, a scopo cosmetico, oltre che con la punta delle dita, viene praticato anche con speciali strumenti detti rulli, i quali in America e in Inghilterra sono già entrati nel dominio pubblico, e fanno parte degli oggetti per toeletta. Essi consistono in piccoli cilindri sferici, ovali, lisci, dentellati, seghettati, di gomma, di avorio, di metallo, (a seconda dell'uso, cui sono destinati), montati sovra un pernio scorrevole.

Una applicazione modernissima del massaggio è il così detto massaggio pneumatico del viso, mas-

LEMBO FRONTALE DI PELLE DA TAGLIARSI E DA PIEGARE IN BASSO PER RICOSTRUIRE IL NASO.

FORMA DA DARSI AL LEMBO FRONTALE DI PELLE PER FOGGIARE IL NUOVO NASO.

UNA INJEZIONE DI PARAFFINA A SCOPO DI COSMESI.

saggio che viene eseguito con uno strumento speciale chiamato *plumper*, che vorrebbe dire l'arrotondatore o il levigatore. Il *plumper* risulta di una coppa di cristallo, entro la quale si può ottenere il vuoto mediante una palla di gomma applicata all'estremità strozzata della coppa stessa. Facendo scorrere la

STRUMENTO A PRESSIONE PER RADDRIZZARE IL NASO.

coppa sulla superficie della faccia (dopo avere praticato il vuoto comprimendo la palla), si esercita sulla pelle una leggiera aspirazione, la quale solleva la pelle stessa, e favorisce l'allisciamento delle rughe.

Ma il miglior metodo di massaggio contro le rughe della faccia è la faradizzazione della pelle, praticata mediante rulli metallici rivestiti di tela e congiunti ad una piccola batteria elettrica. Il rullo, leggermente bagnato, viene fatto scorrere nella direzione delle rughe, e questa innocente manovra dona alla pelle uno strato di tonicità perfetta, eccitando l'innervazione di quelle fibrille contrattili, che tendono e sostengono il tessuto cutaneo.

* * *

In questa lotta accanita contro le devastazioni del tempo, in questo anelito di tutti per trattenere la giovinezza che sfugge, il massaggio ebbe validi aiuti da quasi tutte le branche, perfino dalle più austere e dignitose, della medicna e della chirurgia. Pare che anche gli scienziati più rigidi si siano

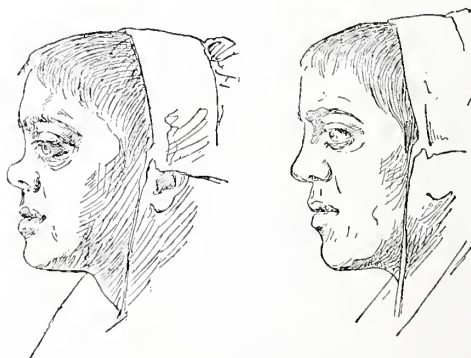
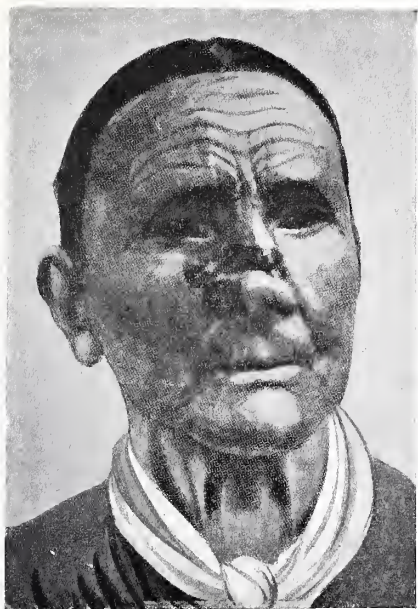
LA DISTRUZIONE DEI PELI CON L'ELETTROLISI.

lasciati intenerire dagli appelli pietosi delle beltà decadenti, e anche i più seri giornali di medicina, sotto l'egida di Pallade, agitano questioni di linea, di forma e di colore.

E così in Inghilterra si vedono fiorire le *Beauties Schools*, e a Parigi vive della più prospera vita lo splendido *Institut de Beauté*.

La nuova scienza posa le sue basi sugli elementi più puri dell'anatomia, della fisiologia e della igiene, e quindi non promette soverchi aiuti alla mancante bellezza plastica della faccia. Essa insegna bensì alle madri molte cose; come si possa, per esempio, con un cappuccetto formato di due morbide bende di garza, correggere la soverchia divergenza delle orecchie, e come si possa con una benda rigida e leggiera stretta intorno alla fronte, e fornita di una molla nella sua porzione anteriore, modificare certe deviazioni del naso, e come si possa con un piccolo strumento ridurre il soverchio allargamento delle narici. Quest'ultimo strumento ha un orribile nome di battesimo; poco poeticamente, lo si chiama il *concianaso*.

Alle grandi deformazioni del naso provvede la chirurgia con le sue plastiche, le quali talvolta sono veri capolavori artisticamente eseguiti sulla carne umana. Era valentissimo nelle plastiche del naso il compianto professore Scarenzio, il quale, col metodo di Blasius, staccando dalla fronte una lamella di cute a forma di foglia, e stirandola verso il basso, plasmava nasi perfetti.

E chi scrive queste pagine, trattando un giorno

PRIMA E DOPO L'OPERAZIONE DI PLASTICA DEL NASO.

PRIMA DELLA CURA.

DOPO LA CURA.

CANCRO DELLA PELLE GUARITO COI RAGGI RÖNTGEN.

PRIMA DELLA CURA.

DOPO LA CURA.

CANCRO DELLA PELLE GUARITO COI RAGGI RÖNTGEN.

(Riproduzione gentilmente concessa dal Dott. Bertarelli).

delle belle operazioni dello Scarenzio contro le deformità del naso, ebbe a domandare: « Il chirurgo, che nella faccia d'una giovanetta deformata dal *lupus*, riesce col bistorì a costruire un bel nasino, che completa, o almeno non guasta, l'estetica del profilo giovanile, non fa forse un lavoro d'arte, che vale quanto, e forse ben più del purissimo naso della Venere di Milo, o del Davidde di Michelangiolo? » Ed io so che l'illustre professore sorrise di cuore leggendo in fine all'articolo l'innocente bisticcio: « Nella plastica del naso lo Scarenzio ebbe il merito di scegliere e di praticare un processo, che è il più pratico, e insieme il più artistico. E in ciò il professore di Pavia, mi si permetta lo scherzo, dimostrò d'avere buon naso ».

Oltre le operazioni di *plastica* del naso, si praticano ai nostri giorni anche altre piccole manualità ed atti operativi incruenti, i quali tolgono al naso certe curve e certe gobbe e certe insenature non troppo estetiche. Oggidì facendo le lodi del profilo d'una signora, è il caso di sentirsi dire da una amica invidiosa: Sfido io, è stata a Parigi all'*Institut de Beauté*, a farsi ridurre il naso e il mento!

Per togliere le depressioni deformanti delle cicatrici, e quelle naturali delle tempia, del mento, del naso, della fronte, si praticano con esito brillante le iniezioni di paraffina, la quale, se iniettata sotto i tessuti con speciali siringhe, non potendo essere riassorbita, va a costituire sotto la pelle un cuscinetto solido, che abolisce la depressione, l'incavatura, la ruga, e ridona alle parti la naturale rotondità e la perfezione della linea. Sono celebri per tali operazioni le siringhe del dottore Lagarde, con le quali a poco a poco, lentamente si inietta una piccola quantità di paraffina, e si fa sorgere, dove non c'era, il più leggiadro nasino dalla forma austera o civettuola, classica o romantica, secondo il desiderio e le aspirazioni del cliente, o si fanno scomparire le zampe di gallina d'una cicatrice deforme.

A tale confezionatura a nuovo di parti devastate dal tempo o dal male, molti e validissimi aiuti presta la dermatologia, insegnando come si curino le desquamazioni cutanee, le pigmentazioni anomali, le macchie, i nèi, le verruche, gli angiomi. Il termocauterio, il galvano-cauterio, l'elettroterapia, la fototerapia, e la radiografia, hanno fatto bandire pomate puzzolenti e depilatori corrosivi. Oggi per mezzo di un sottilissimo ago, che si introduce nel follicolo del pelo, si ottiene, con la elettrolisi, la distruzione completa e stabile del bulbo pilifero, e l'importuno peluzzo muore per non più risorgere.

Ai nostri giorni la più austera delle scienze dà la mano alla estetica bene spesso capricciosa e mutabile, e Napoleone alle fanciulle fiorenti e alle mamme stagionate, che gli sfilano davanti, non potrebbe più dire sorridendo alle prime: — *Passate, bellezze*! — e mestamente alle seconde: — *Bellezze passate*! —

DOTT. GIOVANNI FRANCESCHINI.

PRIMA DELL'OPERAZIONE.

DOPO L'OPERAZIONE.

CURA COLLA RADIOTERAPIA NELLA MICOSI FUNGOIDE. (J. Bellot).

FRA MONTI E GHIACCI.

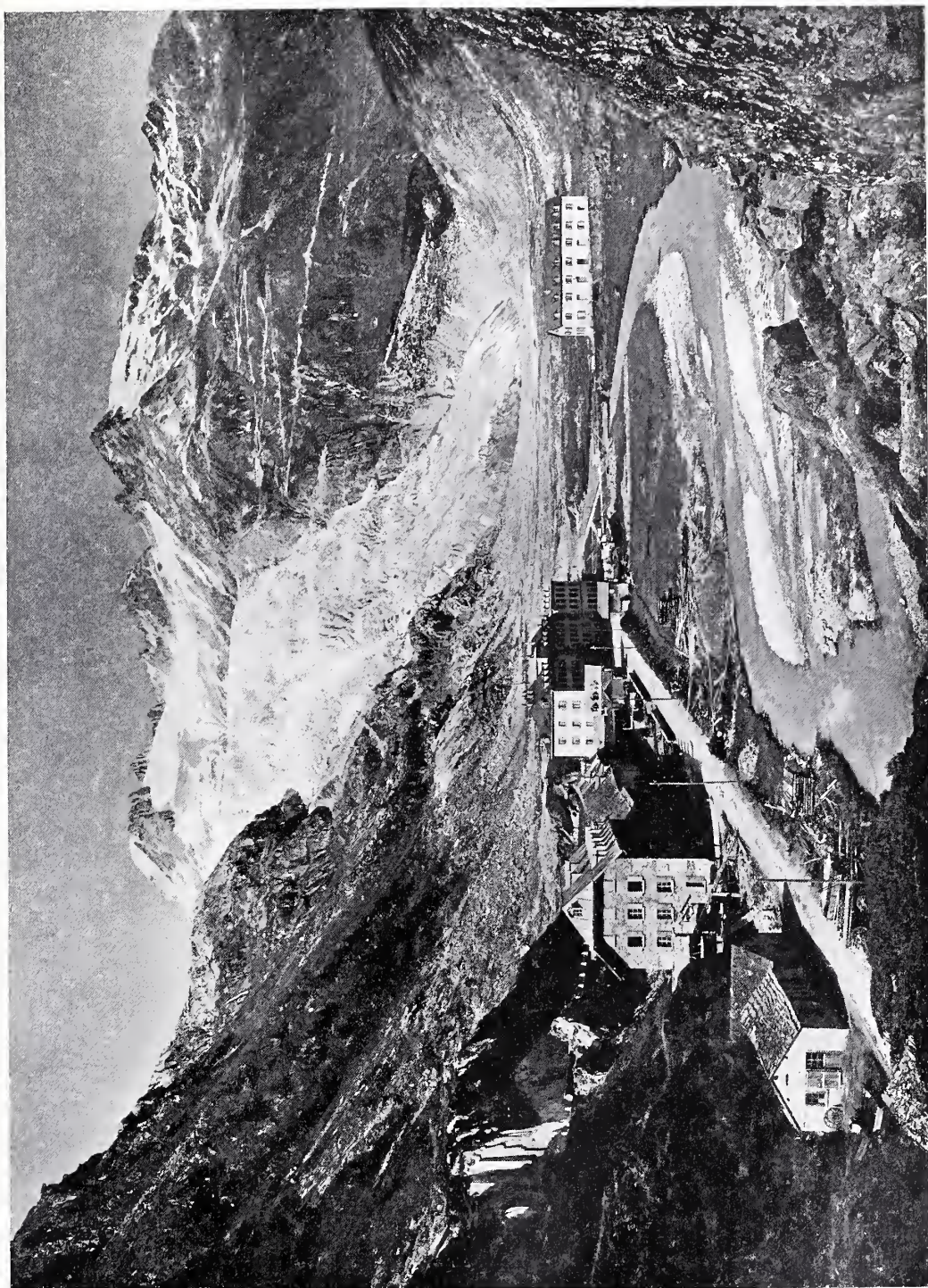
OH, il ghiacciaio del Rodano e i suoi riflessi azzurri !...

Circondato all'intorno da alti monti coperti di neve, si apre come un'enorme conchiglia di madreperla. Da Göschenen, paesotto all'imboccatura del Gottardo, per la via che conduce a Briga si è lassù dopo circa sei ore di viaggio con quella tradizionale e poetica posta che ci lascia così bene ammirare e sentire l'anima dei luoghi.

La strada tutta a svolte e incassata fra i monti, ci offre ad ogni passo nuove bellezze. Presto si arriva al Ponte del Diavolo divinamente orrido.

Si slancia arditissimo con un solo grande arco; e al disotto rumoreggia e spumeggia la Reuss che proprio in quel punto, quasi per intonarsi con ciò che ha d'intorno, lascia il suo tranquillo andamento per precipitarsi dall'alto in una cascata imponente che ci avvolge in un polverìo d'acqua. E il vento sbatte senza posa. Tutto questo pauroso ci ridice

ANDERMATT.

BRIGA VERSO IL SEMPIONE. (Fot. Wehrli).

GHIACCIAIO DEL RODANO. (Fot. Wehrli).

la leggenda, che vuole il diavolo costruttore del ponte. Gli abitanti del cantone d' Uri raccontano che il governatore del paese, non sapendo a chi affidare quell'impresa difficile, accettasse l'aiuto del diavolo, il quale a ricompensa volle il primo che passava il ponte. Ma s'ebbe per inganno un caprone.

PONTE DEL DIAVOLO. (Fot. Wehrli).

E dal sogno della leggenda alla realtà della storia. È lì presso un monumento tagliato nel granito al Souvarow: questa natura così forte ben era degna dell'epica lotta combattuta fra gli austro-russi e i francesi: « *la balle est folle, la baionnette sait ce qu'elle fait* ».

Il paesaggio a un tratto si spiana in una ridente vallata. Come, per i contrasti, sembra più tenero il verde, più limpido il cielo, più leggera l'aria!

HÔTEL FURKA (2436 M.). (Fot. Wehrli).

STRADA DELLA FURKA — REALP. (Fot. Wehrli).

Sovrano della valle, guardato all'intorno dai monti, è Andermatt, un piccolo grazioso paese frequentatissimo. Di lì, a sinistra, un'altra gran strada postale va — per Oberalp, sorriso da un grazioso laghetto e Disentis, superbo dell'antica Abbazia — a Ilanz nell'Engadina.

Da Andermatt tendendo lo sguardo si scorge in fondo ad una lunga strada diritta e piana Hospenthal, da cui parte la pittoresca strada del S. Gottardo; poi incontriamo Realp, Tiefenbach, ed eccoci alla Furka, a due passi dal grande ghiacciaio.

STRADA DELL'OBERALP. (Fot. Wehrli).

Quale parola umana può ridire la commozione di quell'ora?

Esso ci appare quale un meraviglioso gioiello che ha di tutte le pietre preziose i riflessi e le trasparenze; una vera opera d'arte. Nè ci distoglie dall'ammirazione e dal raccoglimento voce di uomini e di cose: è la poesia del silenzio, la gioia della solitudine.

Si parte a malincuore, ma abbiamo da fare altrettanto cammino; la posta ci richiama e i cinque cavalli scendono da Glestch a Oberwald, Münster, Fiesch e Briga stazione a cui ha dato ultimamente così grande importanza il traforo del Sempione. A Fiesch una strada mulattiera sale alla cima dell'Eggishorn, che, alto quasi tremila metri, offre da ogni lato al nostro stupore i giganti delle Alpi svizzere; e un'immensa catena di ghiacci. (È l'Aletsch, dicono, il più grande ghiacciaio dell'Europa) e il capriccioso lago verde-turchino di Merjelen.

Più in basso e non molto lontano da questo luogo delizioso vi è un albergo che appaga i più raffinati desideri moderni e che è gradito soggiorno estivo.

Da Gletsch a Briga ben differente è il paesaggio.

Non più l'arida roccia, nè la variata flora montanina, nè le ricche acque della Reuss, ma la tenue

GHIACCIAIO DEL RODANO — BURRONE E GROTTE.

(Fot. Wehrli).

vena del Rodano, ma l'ampia pianura svizzera con le belle casette in legno, fiorite le finestre di *geranio* e *garofani*, ma i prati sparsi di numerosi armenti risuonanti di lor campanelle. Ed anche questo paesaggio semplice e buono ha molta poesia: pure noi abbiamo sempre negli occhi quell'ardimentoso ponte che ebbe così strano architetto, e lo splendido ghiacciaio con le sue immobili onde azzurre.

ANNA MARIA MARSIGLI.

FIESCH (VALLESE). (Fot. Wehrli).

MISCELLANEA.

L'ARREDAMENTO DEL « KURSAAL » DI SAN PELLEGRINO.

UALCHE mese io facevo, da queste stesse pagine, pubblica lode ad un commerciante ardimentoso e di buon gusto, il Faraglia di Roma, che per arredare e decorare il nuovo suo caffè in piazza Venezia si era rivolto, invece che ai soliti mestieranti, a due veri artisti di sapiente e raffinato senso d'estetica modernità: l'architetto Ernesto Basile ed il pittore G. Mario Mataloni.

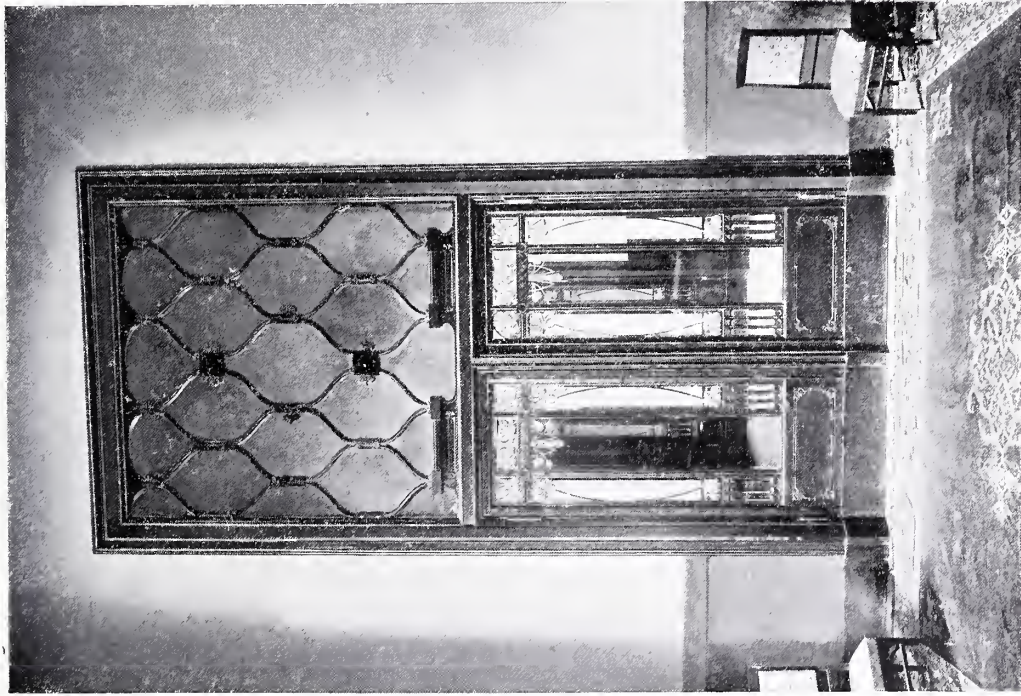
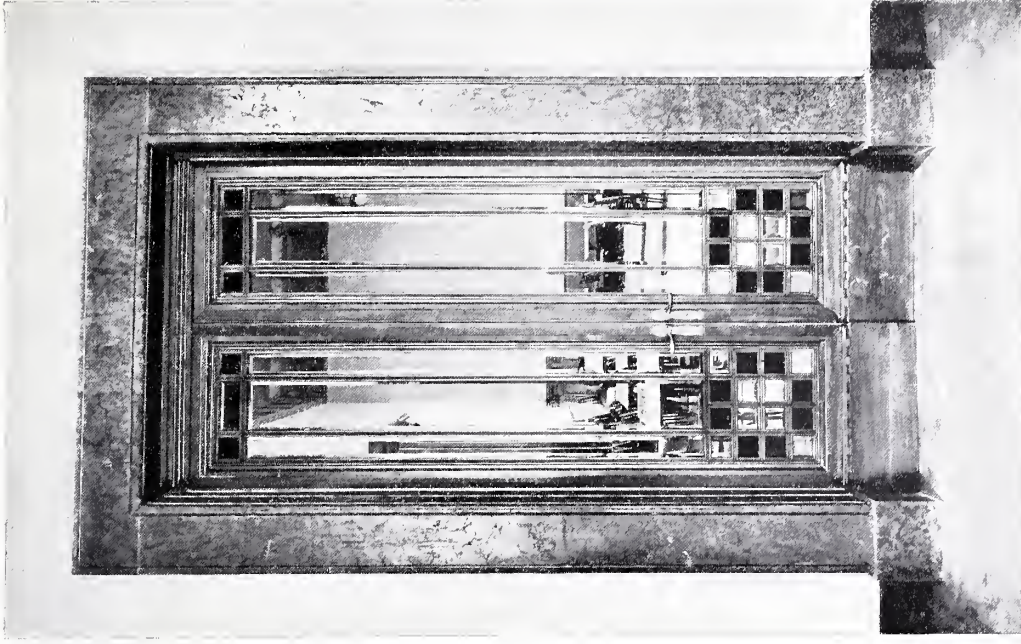
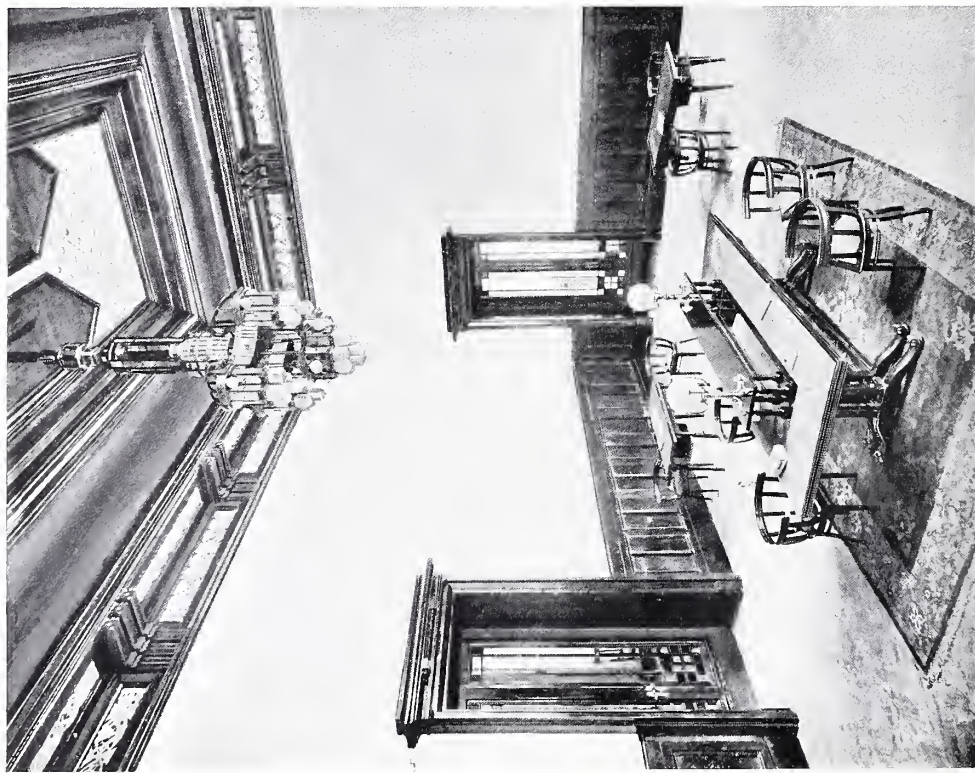
Una lode somigliante sono lieto di poter tributare ai proprietari del nuovo « Kursaal » di San Pel-

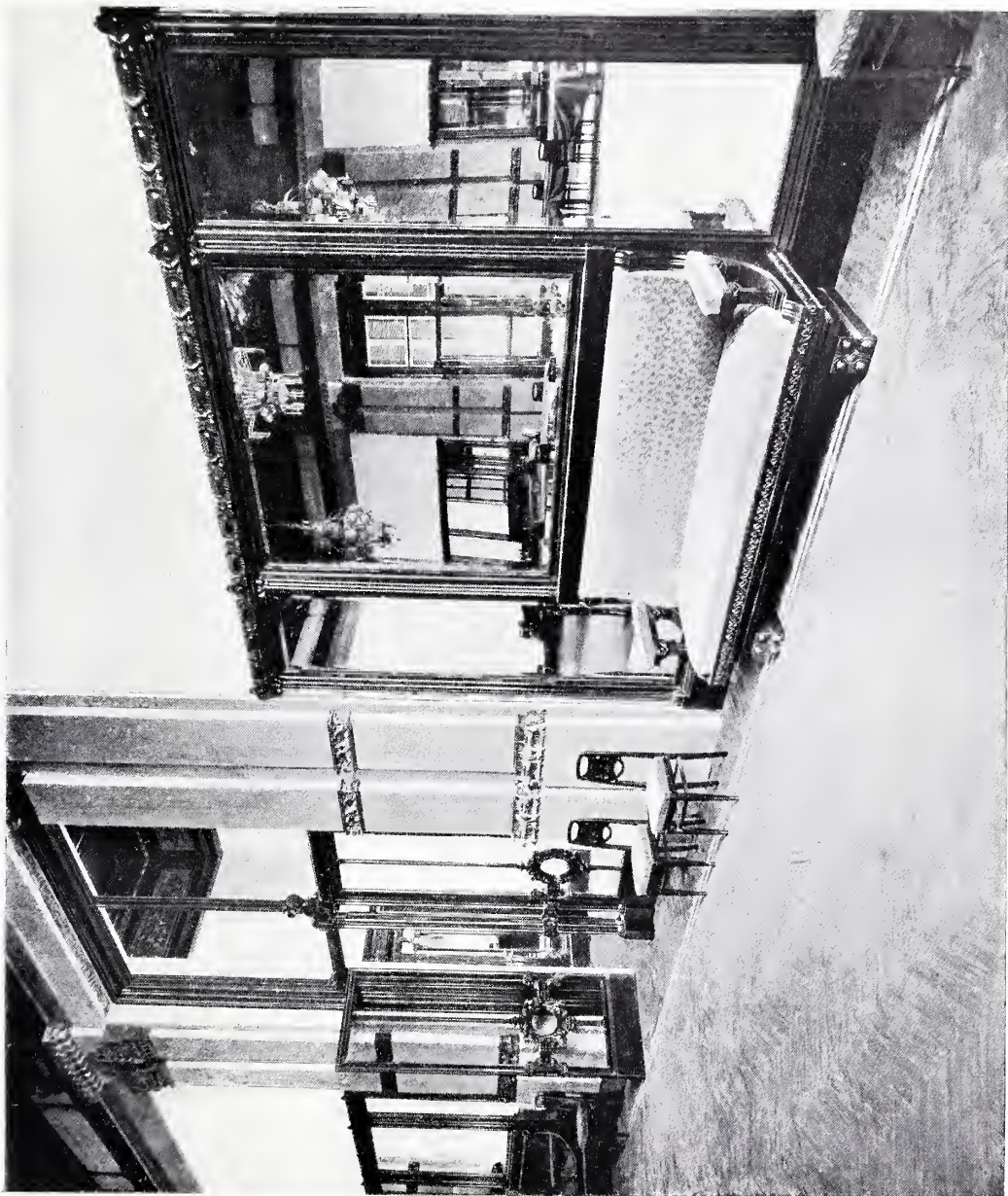
EUGENIO QUARTI: UNA DELLE FINESTRE DEL RIDOTTO.

legrino, i quali per l'arredamento di esso si sono rivolti a quell'originale ed aristocratico maestro dell'odierna arte decorativa italiana che è Eugenio Quarti.

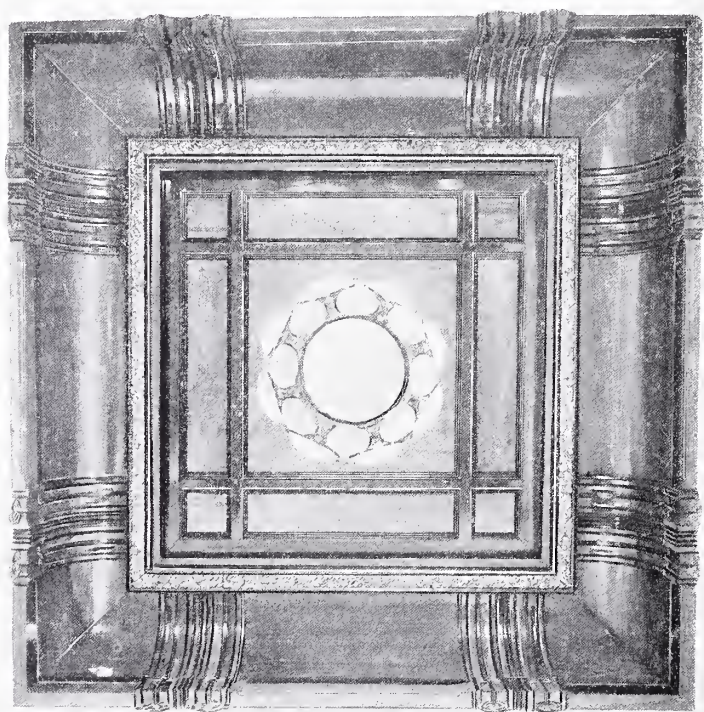
Di questo squisito, delicato ed accorto ideatore, disegnatore e costruttore di mobili già da anni parecchi io ho avuto il piacere di fare la presentazione ai cortesi miei lettori dell'*Emporium*, a cui ne ho poi riparlato, con viva simpatia, in occasione delle belle vittorie che l' arte sua, sempre d'indole più raffinata e sempre in evoluzione progressiva, riportava a Torino nel 1902 ed a Milano nel 1906. Ne riparlo loro oggi ancora una volta ben volentieri, perchè mi sembra che questo nuovissimo suo arredamento, in cui il numero, la vastità e la varietà delle sale di un edificio di carattere affatto moderno per l'uso e pei bisogni a cui risponde, gli ha dato agio di sfoggiare tutta la sua fantasia decorativa e tutta la sua abilità costruttiva così elegante, armoniosa e di così equilibrato carattere italiano.

EUGENIO QUARTI: UNA DELLE PORTE DELLA GRAN SALA DA GIUOCO E PARTE DEL SOFFITTO A CASSETTONI.

Ed alla piacevolezza signorile dei bei mobili, scolpiti in quel prezioso legno siamese dalla tinta

EUGENIO QUARTI: PORTA DEI CORRIDOI.

EUGENIO QUARTI: PORTA DELLA SALA DI LETTURA.

EUGENIO QUARTI : SALA DI LETTURA.

EUGENIO QUARTI ; GRANDE SALA DA GIUOCO.

EUGENIO QUARTI: UN ANGOLO DELLA GRAN SALA DA GIUOCO.

caldamente aurea che è il *tech*, delle maniglie metalliche, dei larghi specchi, dei soffitti a cassettoni e dei lampadari di fastosa bizzarria si unisce quell'agile e comoda praticità, che gli attuali campioni delle arti applicate alle industrie, proclivi assai di sovente a farsi fuorviare da certe stramberie che discreditano lo stil nuovo, dovrebbero sempre e poi sempre tener presente, mentre ideano e mentre eseguono, come precisamente fa Eugenio Quarti e fanno, per le sue figurate vetrate a colori, Giovanni Beltrami e, pei suoi ferri fucinati, Alessandro Mazzucotelli, che da lui sono stati ancora una volta chiamati a cooperarlo in alcuni particolari dell'arredamento e della decorazione del « Kursaal » di San Pellegrino.

V. P.

EUGENIO QUARTI: SOFFITTO DI UNA PICCOLA SALA.

NECROLOGIO.

Walter Leistikow. — Il pittore estetico del Grunewald e della marca di Brandeburgo morì, dopo anni d'atroci sofferenze, il 24 luglio.

Nato il 25 ottobre 1865 a Bromberg nella Prussia orientale, contava appena 43 anni e già era riuscito ad esercitare un influsso potente sulla pittura paesistica.

Incominciò intorno al 1887, guidato dal suo maestro Gude, a *comporre* i quadri, sopprimendo

WALTER LEISTIKOW.

in essi ciò che gli sembrava superfluo ed aggiungendo altro di sua invenzione: ebbe bei successi già in questa prima, timida maniera, e la Galleria di Dresda gli comperò la *Fabbrica di mattoni nell'Holstein.*

Presto però si diede a battere vie nuove, che lo condussero alle distese sterili, sabbiose della Marca, coi suoi radi abeti e i suoi stagni. E divenne il suo dominio, ed egli ne interpretò la poesia da grande artista e da padrone, tanto che il pubblico lo considerava — a torto forse — come uno specialista della Marca, e lo ammirava, cosicchè in un *referendum* indetto dalla *Woche* di Berlino per acclamare il pittore preferito dei tedeschi, il nome del Leistikow riuscì secondo, subito dopo quello del vecchio Menzel.

Dai Giapponesi imparò a semplificare la natura, scegliendo nell'esuberanza dei particolari il caratteristico; da Ludwig von Hofmann gli venne l'impulso ai forti effetti decorativi nelle tinte, agli accenti luminosi nel colore, ai contrasti arrischiati.

In quell'epoca Walter Leistikow, influenzato dal movimento decorativo, si dedicò a stilizzare rigorosamente la natura, occupandosi talvolta anche di arte applicata.

Nell'ultimo periodo della sua attività, la tendenza al decorativo scompare, per lasciare il campo all'impressionismo.

Moltissime delle sue tele si trovano nella Galleria di Berlino, nei musei di Dresda, di Magdeburgo, di Crefeld, di Amburgo, ecc.

ESPOSIZIONI E CONCORSI.

La città di Venezia bandisce per l'anno 1909 dal 22 aprile al 31 ottobre la sua ottava Esposizione Internazionale d'Arte. Questa conterrà pitture, sculture, disegni, incisioni e limitatamente oggetti d'arte decorativa.

— Per iniziativa della Società Vicentina d'incoraggiamento per le arti e mestieri, sarà aperta una mostra regionale veneta di arte decorativa. La mostra comprenderà dieci classi così ripartite: Decorazione pittorica e plastica di ambienti, mobili e arredi in legno, ceramiche, vetri e mosaici, stoffe per ammobigliamento, tappeti, ecc., lavori in paglia e vimini, lavori in ferro od altri metalli non preziosi, oreficerie e argenterie, arti grafiche, saggi di scuole d'arte applicata, ambienti completi di stili antichi e moderni. A questa mostra è annessa una mostra provinciale vicentina di scultura e pittura.

— La Commissione esecutiva della Esposizione internazionale di Torino 1911, considerati i gravi danni cagionati dagli incendi in alcune mostre antecedenti, apre un concorso internazionale — assegnando 4000 lire, due medaglie d'oro e due di argento ai premiati — per i preparati più adatti a rendere non combustibili o almeno non infiammabili i legnami ed i tessuti da impiegarsi nelle costruzioni dell'Esposizione. Scadenza 30 settembre 1908.

— La giurìa composta degli architetti Manfredi Manfredo e Gaetano Moretti, dello scultore Bistolfi, del prof. Benvenuto Supino dell'Ateneo bolognese (storia dell'arte) e presieduta dal comm. Bacchelli,

presidente della Società di Belle Arti Francesco Francia, ha preso in esame i quindici progetti per la decorazione del grande salone del Podestà a Bologna. Dopo varie sedute la giurìa concludeva col dare il premio di lire cinquemila al pittore Adolfo De Karolis, insegnante nell'Istituto di Belle Arti di Firenze, ad unanimità di voti, ed il secondo premio di lire duemila, a maggioranza di voti, al pittore Mario Dagnini, insegnante aggiunto d'ornato in questo Istituto di Belle Arti. Il progetto vincitore del primo premio rimane di proprietà della Società che ha bandito il concorso nel maggio del 1907. Il salone magnifico, che occupa quasi tutto il primo piano del palazzo comunale e prefettizio, è lungo 60 metri e largo oltre 14. Il De Karolis ha avuto a collaboratore, per la parte architettonica, l'architetto Raffaele Brizzi.

— È stato bandito il concorso per le decorazioni scultorie per l'altare della patria nel monumento a Vittorio Emanuele. Le decorazioni potranno consistere: nella statua di Roma in bronzo seduta in un'edicola, avente ai lati due altorilievi di pietra di Botticino raffiguranti l'uno il 20 settembre (la breccia di Porta Pia) e l'altro il 2 ottobre (il plebiscito di Roma); nella statua di Roma, avente ai lati due altorilievi in pietra di Botticino raffiguranti i grandi precursori del risorgimento italiano (pensatori e uomini d'azione; nella raffigurazione di un soggetto diverso in tutto o in parte da quelli suddetti ma corrispondente al significato civile e politico del monumento, a libera scelta dei concorrenti.

IN BIBLIOTECA.

Gaetano Moretti — *La conservazione dei monumenti della Lombardia* — Relazione dei lavori dell'Ufficio Regionale dal 1° luglio 1900 al 31 dicembre 1906, con 140 incisioni e tre tavole — Milano, Tipografia Allegretti, 1908.

Francesco Novati — *Freschi e Minii del Dugento* — Conferenze e letture — Milano, Tip. Editrice L. F. Cogliati, 1908.

La Secchia — *contiene sonetti burleschi inediti del Tassone e molte invenzioni piacevoli e curiose, vagamente illustrate* — Prefazione di Olindo Guerrini — Bologna - Modena, A. F. Formiggini, 1908.

Giorgio Rossi — *Saggio di una bibliografia ragionata delle opere di Alessandro Tassoni* — Bologna, Zanichelli, 1908.

Enrico Mauceri — *Su alcuni dipinti del Museo Archeologico di Siracusa* - Estratto dal *Bollettino d'Arte* del Ministero della P. Istruzione.

Francesco Pastonchi — *Il violinista*, romanzo — Torino, Lattes e C., 1908.

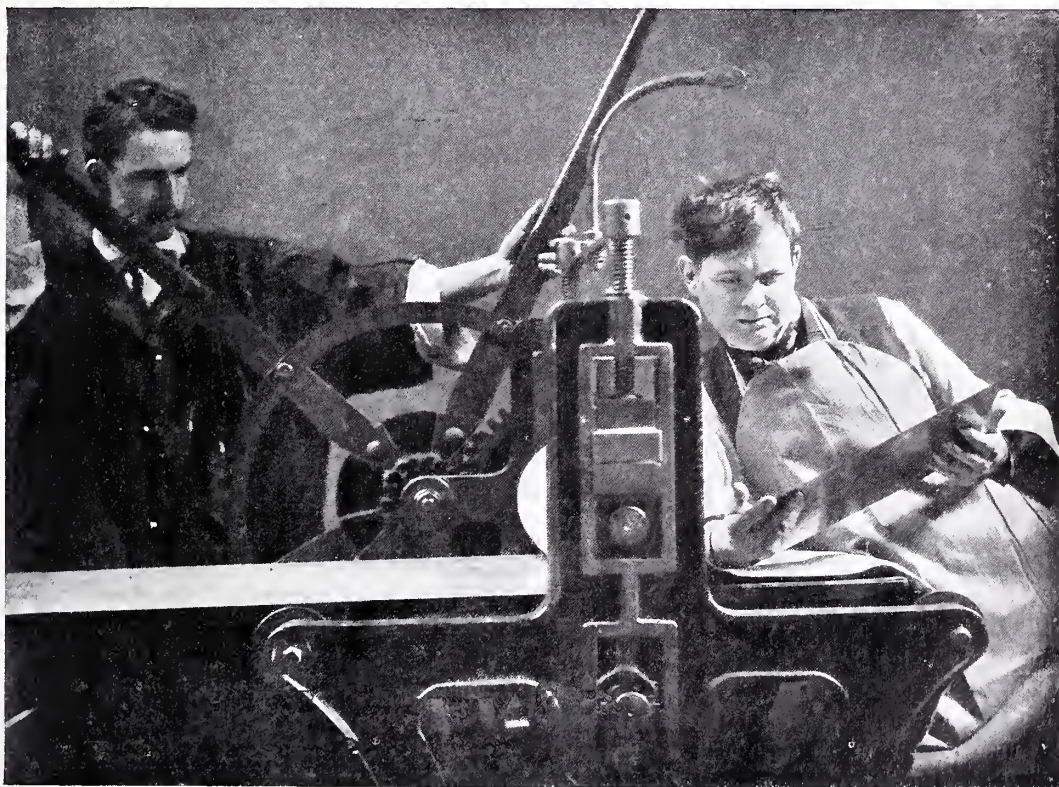
ANDERS ZORN — LA BIONDINA.

EMPORIUM

VOL. XXVIII. SETTEMBRE 1908 N. 165

DUE MAESTRI NORDICI DELL' INCISIONE

(ANDERS ZORN E FRANK BRANGWYN).

ELL' ATTUALE sempre più largo e sempre più vivace risveglio di simpatia e d'interesse per la nobile, intensa e suggestiva arte del bianco e nero, due pittori del nord d'Europa, lo svedese Anders Zorn e l'inglese Frank Brangwyn, hanno saputo imporsi, forse più di ogni altro, all'attenzione dell'eletto pubblico dei buongustai ed hanno saputo suscitare l'ammirazione per l'originalità individuale della visione, per l'efficacia evocativa della rappresentazione e per la magistrale eccellenza della tecnica, addimostrate da entrambi

RITRATTO DI FRANK BRANGWYN.

nel disegnare con la punta dell'acquafortista sul rame verniciato. È da osservarsi anzi che, mentre come pittori tanto l'uno quanto l'altro hanno più di una volta incontrato le ostilità dei visitatori delle mostre d'arte e le censure dei confratelli e dei critici per qualche loro troppo ardito accordo di tinte accese o per qualche troppo sommaria sintesi di disegno, ogni volta invece che si sono presentati come acquafortisti, hanno raccolto il suffragio unanime di quella ancora piccola parte di pubblico che sa apprezzare le incisioni e che nel contemplarle con lento sguardo trova un sottile diletto degli occhi e della mente.

ANDERS ZORN — PAUL VERLAINE.

* * *

Verista e modernista, Anders Zorn si compiace sopra tutto di evocare, tanto nei suoi quadri quanto nelle sue incisioni, la creatura umana vestita d'abiti moderni, sia nell'intimità dell'ambiente domestico, sia sulla scena movimentata delle strade, dei caffè o dei teatri di qualche grande città d'Europa o d'America. Ma frequente è il caso, se essa è

ANDERS ZORN — AUGUSTE RODIN.

ANDERS ZORN — ANATOLE FRANCE.

giovine ed appartiene al cosidetto sesso debole, che egli la ritragga nuda, ora sul bianco lievemente azzurrognolo delle lenzuola di un letto, ora nell'interno di una qualche casa di contadini e lizzato secondo la formola poetizzatrice dei preraffaeliti inglesi, lo Zorn ha ben pochi che nella pittura moderna lo agguaglino e forse nessuno nella incisione. Col suo segno nervoso e sintetico, egli

ANDERS ZORN — CERCHI D'ACQUA.

ora su di un pittoresco sfondo di verdi piante e d'acque cristalline.

Come raffiguratore del nudo femminile, osservato non certo con l'occhio spietato di un Degas ma neppure illeziosito secondo l'uso di tanti mercantili pittori francesi graditi al grosso pubblico od idea- ci fa passare, volta a volta, sotto agli occhi la nudità massiccia ed alquanto grossolana della contadina svedese, come nella *Rappezzatrice,* quella giunonica, ben proporzionata e sicura di sè della donna abituata a posare pei pittori, come nella *Barca e la modella*, quella ferma, snella e leggiadramente

giovanile delle bagnanti di *Estate* e *Cerchi nell'acqua* e quella raccolta e voluttuosa della *Gitana con la chitarra.*

La grazia, la bellezza e l'eleganza risaltano però veland, dalla morbida e formosa leggiadria della *Biondina* alla grazia birichina della *Fanciulla dalla sigaretta*, ci presentano una galleria oltremodo interessante ed oltremodo attraente di tipi delle na-

ANDERS ZORN — ROSITA MAURI.

sopra tutto in una serie di figure e mezze-figure di giovani donne in abbigliamento dei giorni nostri che nelle più svariate attitudini e nelle più varie espressioni, dal luminoso sorriso latinamente comunicativo della ballerina Rosita Mauri alla posa d'intellettuale nobiltà dell'americana Mistress Cle-zioni più lontane fra loro, Inghilterra e Spagna, Svezia e Stati Uniti, e quindi di diversa razza, di diverso clima, di diverse abitudini di vita.

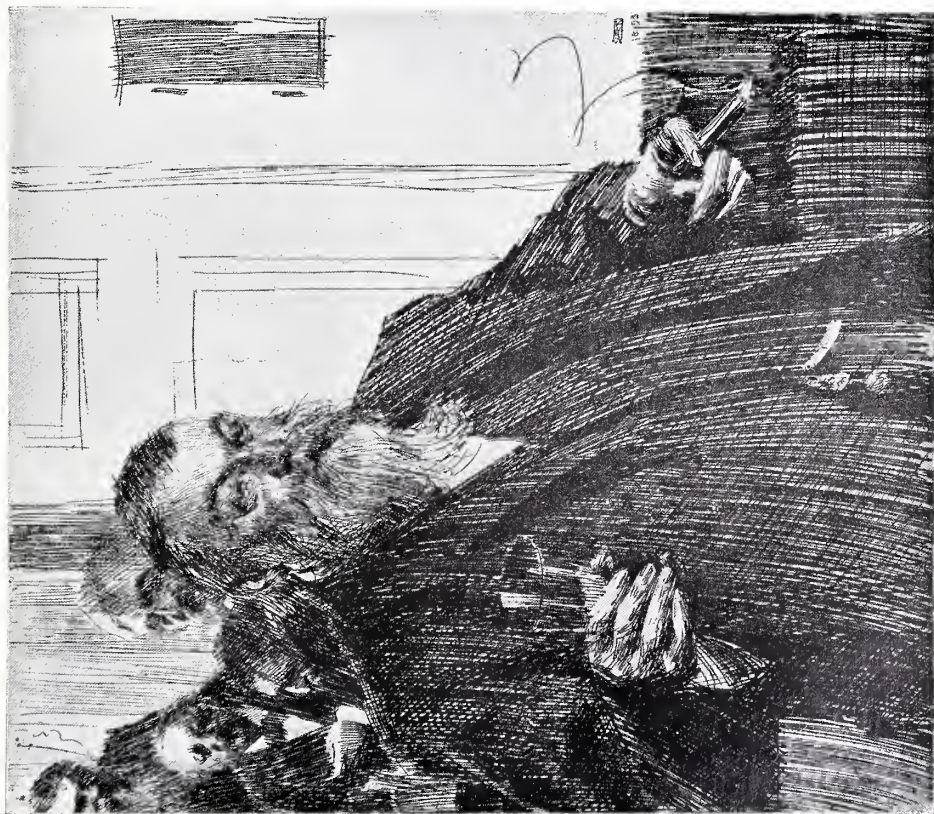
Ma la riconosciuta ed indiscutibile perizia raffiguratrice d'Anders Zorn raggiunge la sua eccellenza nelle effigi maschili e, dopo avere contemplato un

certo numero di esse, io non mi periterei punto dall'affermare che i suoi ritratti all'acquaforte sono di gran lunga superiori a quelli eseguiti in pittura. Quando adopera, infatti, la tavolozza, si fa prendere la mano dalla sua virtuosità di colorista, e, se riesce a stupefare e anche ad ammaliare mercè la spavalda bravura con cui il suo pennello sa armonizzare le più squillanti gamme di colori e sa evocare la realtà con la più persuasiva evidenza figurativa, egli trascura la finezza espressiva della fisonomia e poco o nulla si cura di penetrare e di

ANDERS ZORN — IL VIOLINISTA.

rivelare lo speciale carattere individuale della persona da lui ritratta sulla tela. Ridotto invece dalle speciali esigenze dell'incisione a servirsi soltanto del bianco e del nero, egli riesce ben di sovente un acuto svelatore dell'indole, della mentalità o di un passeggiero stato d'animo della donna e sopra tutto dell'uomo da lui raffigurato sulla lastra metallica. Basta per convincersene il guardare, l'uno dopo l'altro, in una serie mirabile di sue acqueforti, il Rodin che ride così di cuore, il France che discorre con un sorriso arguto sulle labbra,

ANDERS ZORN — IL BRINDISI.

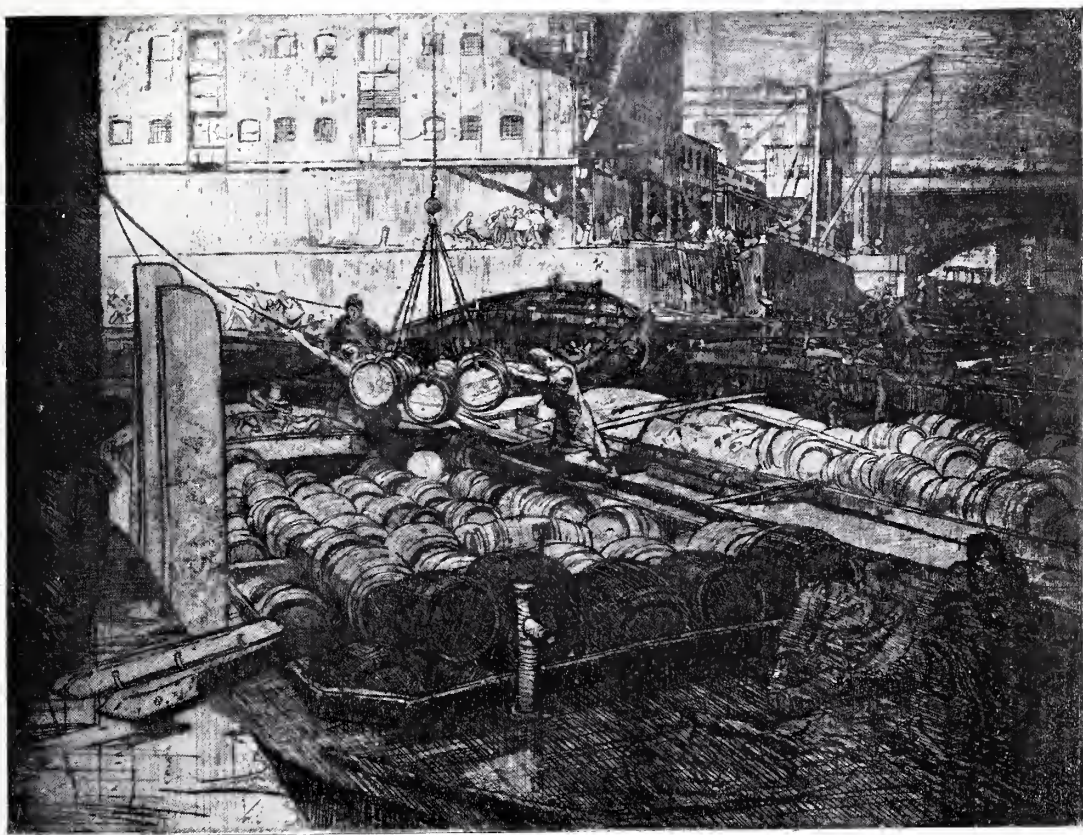
ANDERS ZORN — LA FANCIULLA DALLA SIGARETTA.

il Verlaine che ascolta con un'espressione fra mordace e bonaria, l'Engström, il celebre caricaturista svedese, che con la matita in mano fissa con penetrante intensità di sguardo il suo modello, e infine quel vero capolavoro dell'incisione moderna che è il Renan, seduto accanto alla sua tavola di lavoro in una posa di così spontanea naturalezza e con tanta austera luce di pensiero sul volto da non farne quasi più scorgere la mostruosa bruttezza.

Interessanti molto sono altresì nell'opera incisa d'Anders Zorn, che conta cento e più numeri, le acqueforti in cui egli ha, più che fedelmente riprodotti, liberamente e genialmente trascritti alcuni dei suoi quadri più noti e personali, come per esempio *Il violinista del villaggio*, *Effetto di notte*, *Maja*, *La signora al pianoforte* ed *Il brindisi*, o qualche scena di vita parigina come *In omnibus*, che è, senza dubbio, fra le cose sue migliori per efficacia di osservazione dal vero e per garbata piacevolezza di composizione.

FRANK BRANGWYN — I DUE ALBERI DI HAMMERSMITH.

La vita considerata nei suoi aspetti più svariati ma sempre espressivi e spontanei e colta di sovente nella rapidità movimentata dell'azione ed il senso sicuro e pur spontaneo del pittoresco nel variare, con gusto squisito, gli effetti delle linee e delle opposizioni delle luci e delle ombre: ecco le due doti maggiori delle acqueforti di Zorn, alle quali poi attribuisce un'attrattiva spiccata la personalissima sua fattura. Ardita, rapida e violenta nell'agile sua semplicità, in essa, il tratteggio assai

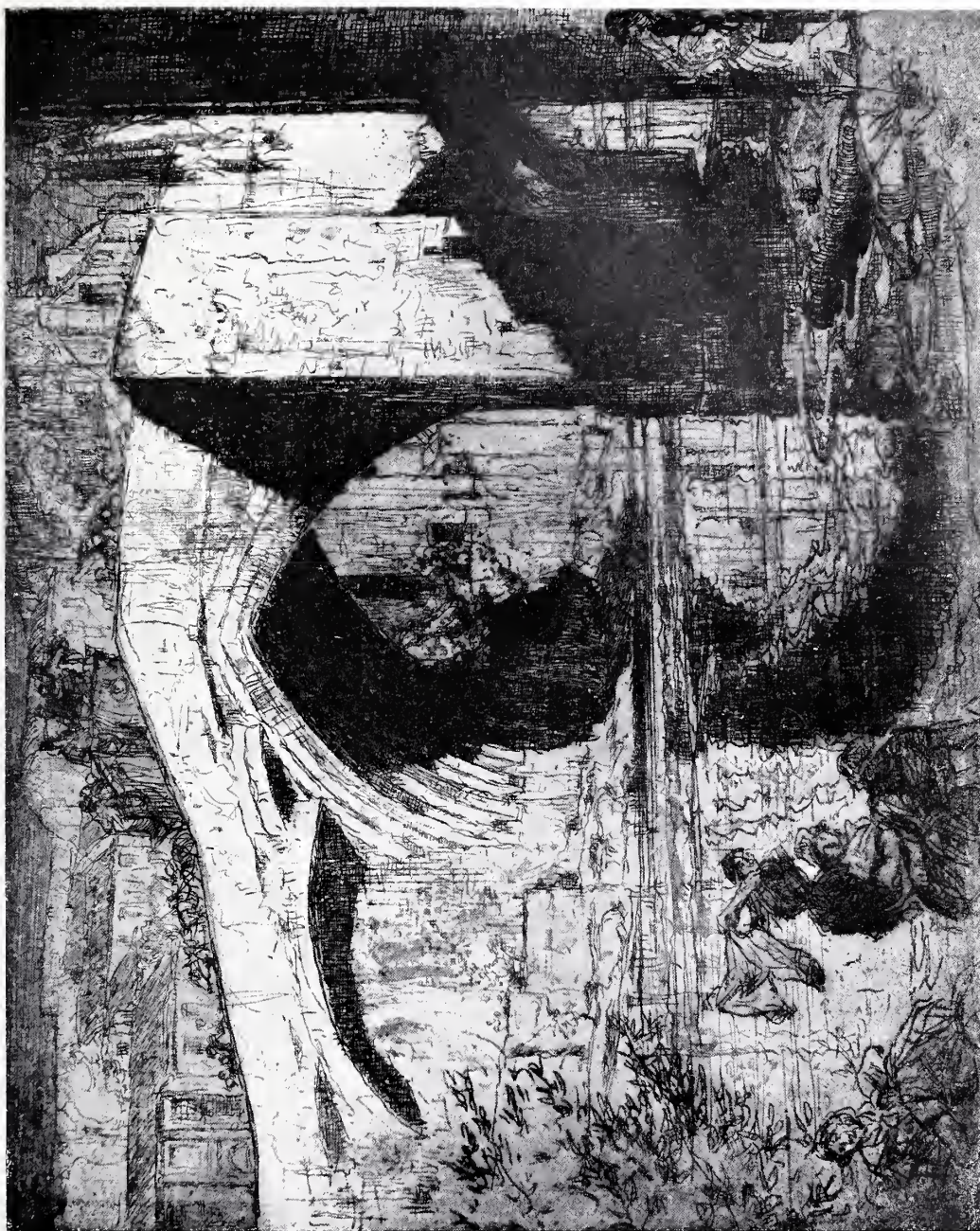
sottile ma deciso e vibrato non si incrocia quasi mai, pure riuscendo in modo mirabile a modellare cose e persone, tanto che, allorchè contempliamo gli uomini e le donne di cui egli ha fissato sul rame aspetti ed atteggiamenti, a noi sembra proprio di sentirli vivere, sotto l'insistenza del nostro sguardo, di una vita più intensa di quella normale.

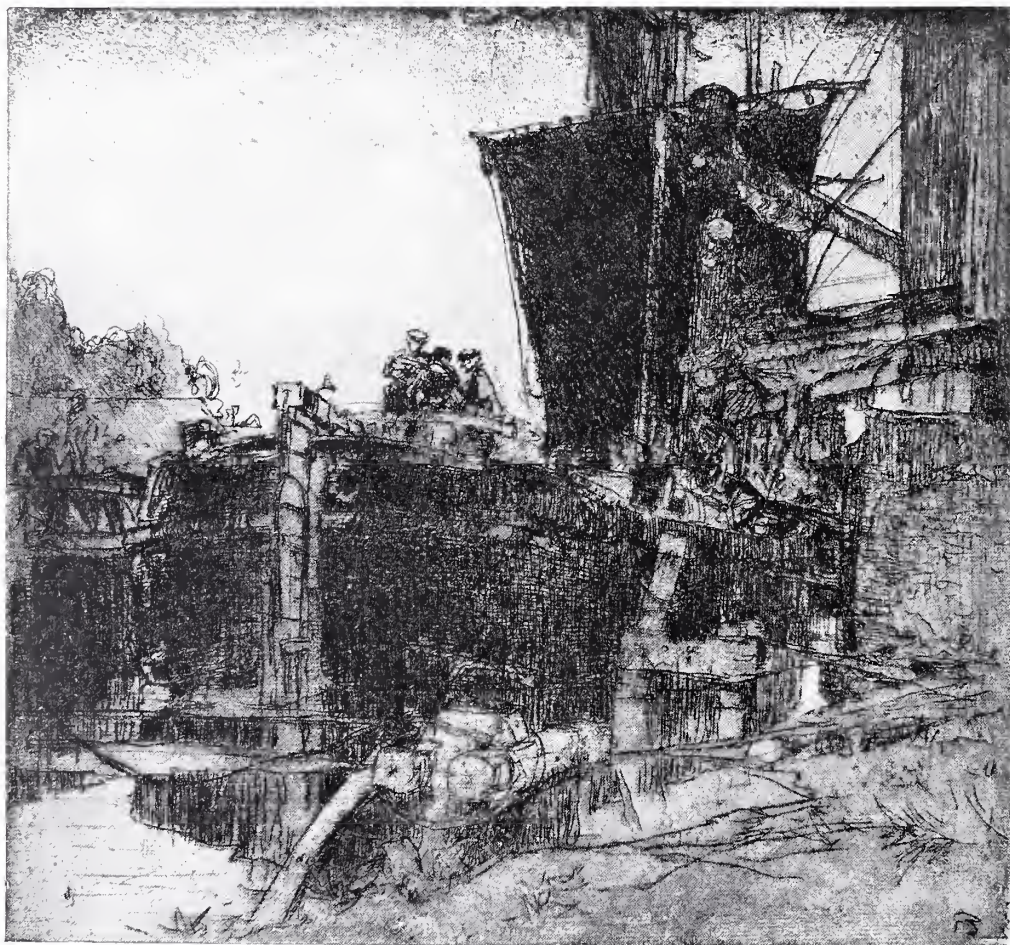
singolo, possono considerarsi come ritratti ed il paesaggio, l'angolo di strada o la parete di camera su cui esse ci appaiono non servono che da sfondo o da cornice; il Brangwyn, invece, ama mostrare l'uomo come un particolare, spesso secondario e spesso anche affatto trascurabile di qualche vasta scena di campagna, di marina o di città dalle mas-

FRANK BRANGWYN — NELLA DARSENA DI LONDRA.

* * *

Di comune con le acqueforti di Anders Zorn, quelle di Frank Brangwyn hanno il sentimento e l'amore per la modernità, ma come ispirazione, come composizione, come formato e come fattura differiscono totalmente. Lo Zorn non s'interessa che all'individuo e le figure che egli disegna sul rame, anche quando per eccezione non sono in numero

sicce costruzioni, ergentisi al cielo, bagnate di sole, velate di nebbia od avvolte dal fumo, e, d' altra parte, l'uomo egli per solito non ama evocarlo da solo, ma in gruppi, in brigate, in folle, in modo che esso rappresenti una data classe, figuri un dato lavoro od un dato svago e talvolta anche simbolizzi un dato esercizio, un dato atteggiamento, un dato sentimento sociale.

FRANK BRANGWYN — MATTONAI.

FRANK BRANGWYN — SOTTO IL PONTE.

Se il Brangwyn è diverso dallo Zorn, non gli è certo inferiore. Sia che tratti il paesaggio, sia la figura, sia che si attenga ai formati consueti, sia che preferisca esercitare l'agile punta intorno a composizioni di larga fattura e di vaste dimensioni, sia che chiegga, come nelle *Case di Gand* e nelle come nelle varie acqueforti bellissime, di cui ai miei lettori dell'*Emporium* ho già parlato qualche tempo fa, riesce sempre a farsi ammirare, tanto per la robusta ed a volte rude efficacia del segno e gli accorti contrasti delle luci, quanto per l'ardimentosa originalità della visione e per l'impres-

FRANK BRANGWYN — BARCHE A BRUGES.

Vecchiette di Bruges, l'ispirazione al Belgio, che gli ha dato i natali, sia che la dimandi, come nella *Costruzione del Museo di South Kensington*, nei *Due alberi di Hammersmith* e nella serie stupenda dei *Ponti di Londra*, all'Inghilterra, dove vive e lavora ed alla cui energica e fiera razza appartiene, alla Turchia, come nel *Cimitero turco*, alla Francia, come in *Una strada in Piccardia*, od alla prediletta Italia, sionante potenza d'evocazione del vero.

Consacratosi con fervore entusiastico alla pittura, dopo un lungo, laborioso ma non inutile tirocinio nelle arti applicate, Frank Brangwyn parve dapprima volersi esclusivamente limitare a fissare sulla tela, con una personale tecnica di larghe macchie di colori vivaci, in cui primeggiavano il cobalto e l'arancione, i tipi e le scene pittoresche dell'Oriente,

che, coi luminosi e smaglianti suoi spettacoli, aveva conquiso ed inebbriato gli occhi di lui durante ripetuti viaggi a Costantinopoli ed attraverso la Siria, la Palestina, l'Algeria, l'Egitto, il Marocco e la Tunisia. In qualche quadro più importante, come per esempio in *San Simone stilita* ed in *Oro, incenso e mirra*, venuti ambedue in Italia e di cui il primo è rimasto nella Galleria d'arte moderna di Venezia, il suo fervore cattolico l'ha indotto ad aggiungere alla messa in iscena orientale un suggestivo senso di misticismo. Di questa prima maniera del Brangwyn di un pittoresco alquanto fastoso e scenografico non trovasi traccia che in qualcuna delle sue stampe di data più remota.

L'innamorato dell'Oriente doveva a poco per volta lasciarsi indurre a rivolgere lo sguardo sull'esistenza grigia, rumorosa e movimentata delle officine e dei grandi cantieri di lavoro della nostra Europa e ad essa interessarsi sempre più, comprendendone la grandiosità possente e la severa poesia. Volle quindi, come già aveva fatto un grande scrittore francese, Émile Zola, ed un grande scultore belga, Constantin Meunier, fissarne alcuni tipici aspetti e glorificarla in tutta una serie d'opere d'arte. Ciò fece in alcuni pannelli decorativi, sul tipo di quelli che nel 1905 e nel 1907 dipinse nella sala inglese dell'esposizione d'arte della città di Venezia, ed in una collezione di larghe acqueforti, che me-

FRANK BRANGWYN — STRADA IN PICCARDIA.

ritano a buon diritto di essere additate fra le più belle, vigorose e caratteristiche, che siano uscite, in quest'ultimo decennio, da sotto un torchio.

Essa, con una rara efficacia di rappresentazione movimentata e con una non comune nobiltà di composizione nell'aggruppamento e nelle pose delle varie figure, ci fanno assistere al poderoso ansimare dei marinai, che trascinano alla riva, mercè grosse funi, un battello, od al metodico e cadenzato lavoro di sega di alcuni artigiani su d'un ponte di legno od allo sbracciarsi poderoso ma misurato dei facchini che sbarcano un carico di grosse botti nella darsena di Londra. Talvolta poi, come nel *Ponte in costruzione*, le figure degli operai quasi scompaiono nella loro piccolezza per fare anche meglio emergere, fra gl'intrecci dei pali di sostegno ed i grossi nugoli di fumo, la colossale grandiosità dell'opera propria.

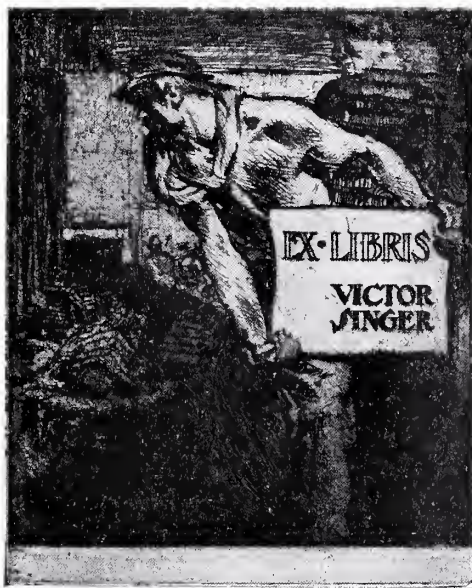
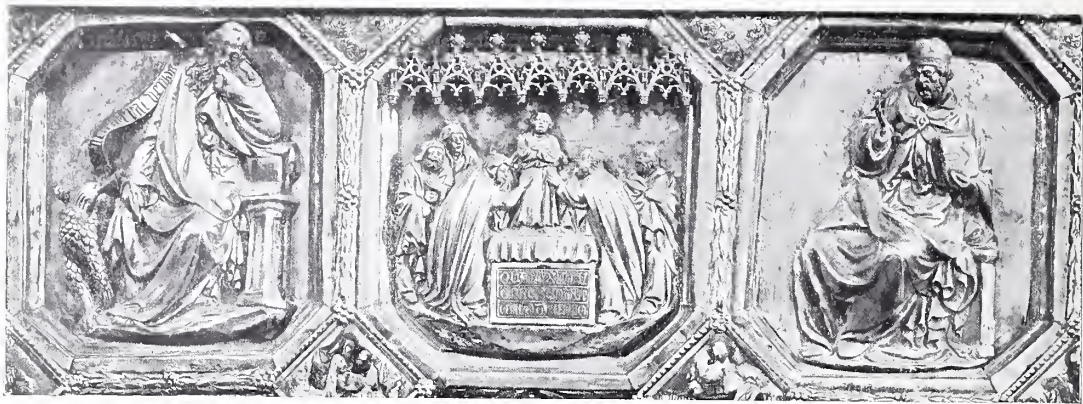
FRANK BRANGWYN — BECCHERIA.

Queste tavole del Brangwyn, in cui sterratori, falegnami, fabbri, mattonai e scaricatori ci appaiono

FRANK BRANGWYN: PONTE A LONDRA

nello sforzo dei loro torsi vigorosi, dei loro colli taurini, delle loro braccia e delle loro gambe vellose e muscolose, mentre i risultati dell'attività loro si profilano dietro od accanto ad essi, posseggono qualcosa di grandiosamente epico ed anche di drammatico, che ne fa, prese insieme, una specie di poema pittorico del lavoro moderno e le rende degne di occupare, nella storia dell'arte odierna, un posto accanto ad alcuni gruppi e bassirilievi di Meunier e ad alcuni capitoli di Zola, che hanno mostrato l'attività manuale dell'uomo sotto le sembianze più belle, più austere e più nobili.

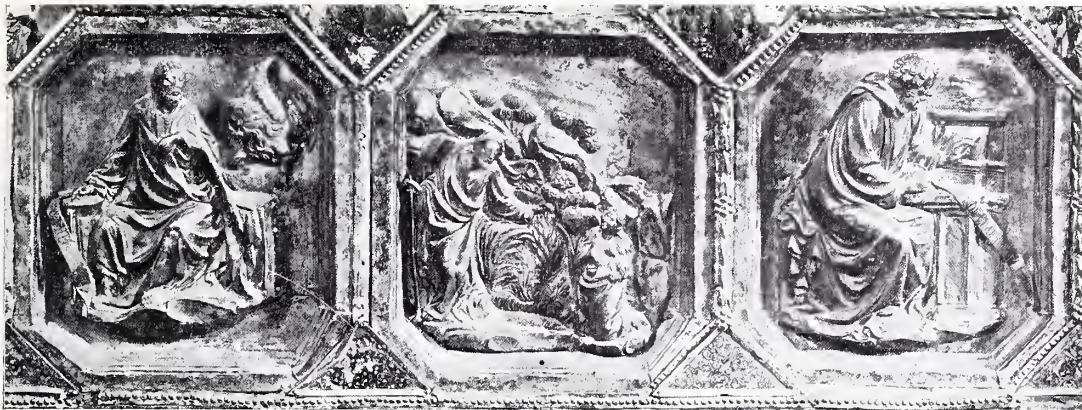
Frank Brangwyn non ha soltanto inciso il rame, ma ha anche, con la penna intrisa d'inchiostro di Cina, eseguite parecchie illustrazioni pel *Don Chisciotte*, le *Mille ed una notte* ed alcune novelle di Walter Scott. Per quanto rapide, graziose e disinvolte siano, esse rivelansi opere molto giovanili e non hanno quindi che un limitato interesse artistico. Notevoli molto sono invece le sue litografie, sia a colori, sia a bianco e nero, fra cui primeggiano alcuni *ex-libris*, di grazia decorativa non meno originale e squisita dei vari da lui eseguiti all'acquaforte.

Vittorio Pica.

FRANK BRANGWYN — EX-LIBRIS DI V. SINGER.

NICOLA DA GUARDIAGRELE — PARTICOLARE DEL PALIOTTO DELLA CATTEDRALE DI TERAMO.

ARTE RETROSPETTIVA: NICOLA DA GUARDIAGRELE.

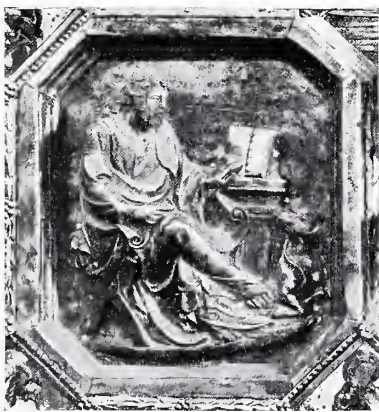
’ARCHITETTURA e la scultura hanno lasciato nell’ Abruzzo saggi di una grandiosità e d’una originalità non comuni, i quali attestano tutto un fiorire artistico che per essere poco noto, non è tuttavia meno degno di grande considerazione. Ma se l’arte abruzzese non ha lasciato traccia assai significativa nella pittura o almeno se la scuola pittorica di Abruzzo che si è affermata da principio con gli affreschi di S. Maria ad Cryptas e di Bominaco, solo dopo un lungo silenzio si è nuovamente rivelata per l’opera di Andrea di Lecce nel duomo di Atri, e per le pitture del duomo di Teramo, e più tardi per le opere di Nicola dell’Amatrice, del Montereale, ecc., in altri rami l’arte d’Abruzzo ha mostrato la bella energia e l’entusiasmo non effimero della razza. Accanto alle manifestazioni delle arti maggiori sono quelle delle arti così dette minori, e tra queste l’oreficeria, che raggiunse in Abruzzo uno sviluppo veramente magnifico e duraturo.

L’oreficeria abruzzese ha costituito senza dubbio la più grande rivelazione della famosa mostra di arte antica che fu tenuta in Chieti. Questa tuttavia, se pur dava una raccolta assai numerosa di saggi di quest’arte nobilissima, non poteva esporre e rivelare tutta la sua grande varietà: anzi non poche tra le opere più degne non poterono essere incluse in quella magnifica raccolta e continuarono a restare ignorate dalla maggior parte dei curiosi i quali non hanno osato avventurarsi per le vie montane alla scoperta delle elette opere rimaste nei piccoli paesi sperduti tra i monti. Ad ogni modo la mostra di Chieti ha rivelato la ricchezza grande dell’oreficeria di Abruzzo, ricchezza della quale ben pochi supponevano l’esistenza e che pochissimi conoscevano, e che è apparsa, pur dalla mostra incompleta, come una delle pagine più interessanti della storia dell’arte italiana.

Questa scuola di orafi, che ha arricchito di tanta bellezza le chiese dell’Abruzzo, ha durato con un vigore insospettato per parecchi secoli. La sua origine ancora ignota deriva forse dal grande sviluppo artistico che irraggiò tutta l’Italia meridionale per opera del convento di Montecassino, il quale fin

PARTICOLARE DEL PALIOTTO DI TERAMO.

dal secolo X fu il centro di una grande civiltà artistica, e sotto la direzione dell'abate Desiderio (1058-1087) fu veramente il focolare dal quale partì tanto splendore di luce. Questa supposizione è avvalorata dal fatto che l'Abruzzo, e specialmente Sulmona che fu appunto la culla di quest'arte, furono in continui rapporti colla badia di Montecassino, direttamente e indirettamente per opera della corte di Napoli, e che la badia di Montecassino ebbe per molti secoli sotto la sua giurisdizione parecchie chiese della Marsica.

Come il luogo d'origine, così anche l'epoca nella quale sorse l'oreficeria abruzzese, non ci è nota. I più antichi inventari di arredi sacri delle chiese sulmonesi, i quali rimontano al dodicesimo e al tredicesimo secolo, non dànno alcun ragguaglio sulla provenienza di questi oggetti, i quali possono essere stati fabbricati tanto in Sulmona quanto altrove. Del resto, tutti i più antichi inventari del genere, come quello ben noto di Bonifacio VIII (1295), non recano alcuna notizia interessante, perchè distinguono i vari oggetti con frasi generiche, come *opere Venetico, smalto parigino, smalto fino*, ecc., le quali indicano più un dato genere di lavoro che non la provenienza degli oggetti.

La scuola d'oreficeria sulmonese non fu certamente tanto ricca quanto le scuole di altri centri artistici come Firenze, Roma, Norimberga, ecc., ma, data

PARTICOLARI DEL PALIOTTO DI TERAMO.

PARTICOLARE DEL PALIOTTO DI TERAMO.

la poca importanza politica della città, e la sua modesta esistenza nel medio-evo, il numero dei suoi orafi non può parere troppo povero.

Il più antico orefice della città sembra essere stato un certo maestro Roberto (1268), il quale avendo preso parte alla campagna di Corradino fu proscritto da Carlo I. Dopo di lui si ha memoria di Francesco de Vecchia (1335) e di Barbato, il quale nel 1340 aveva completata l'esecuzione di un busto di argento. Più tardi è ricordato un Masello Cinelli (1362) e un maestro Pizzola Masio (1370) il quale per incarico di Stefano Sanità, arcivescovo di Capua, eseguì una croce processionale in argento per la chiesa di S. Maria Maggiore di Capua.

I documenti ricordano ancora un Nicolò Pizzola (1406), poi Paolo Meo de Quatrari, il quale eseguì una croce che fino a pochi anni si ammirava nella chiesa di S. Giovanni in Lucoli, presso Aquila, e G. di Marino di Cicco de Argerio della metà del secolo XV. Col secolo seguente poi i nomi divengono sempre più frequenti, ma è assai raro che al nome dell'artista si possano collegare le opere giunte fino a noi.

Ad ogni modo, più che il freddo e monco ricordo delle vecchie carte valgono le numerose opere conservate fino ad oggi, le quali recano un marchio che chiaramente le dinota per sulmonesi, e che attestano il grande fiorire di quest'arte nella città di Ovidio. Questo marchio, costituito sulle tre prime lettere del nome della città, SUL, che si riscontra in tanto numerosa serie di opere, dimostra anzitutto l'importanza grande della scuola d'oreficeria di Sulmona, la quale aveva così un riconoscimento ufficiale e godeva di privilegi e di garanzie reali. Questo marchio poi doveva essere abbastanza antico, esso esisteva certamente al finire del secolo XIV, perchè un documento del 1406 ricorda come esso venisse rinnovato in quell'anno.

Le opere conservate ancora nelle chiese della

città e dei dintorni attestano chiaramente il grande sviluppo che l'arte dell'oreficeria ebbe in Sulmona, e rappresentano fedelmente la storia di quest'arte che non è stata ancora esaminata come converrebbe.

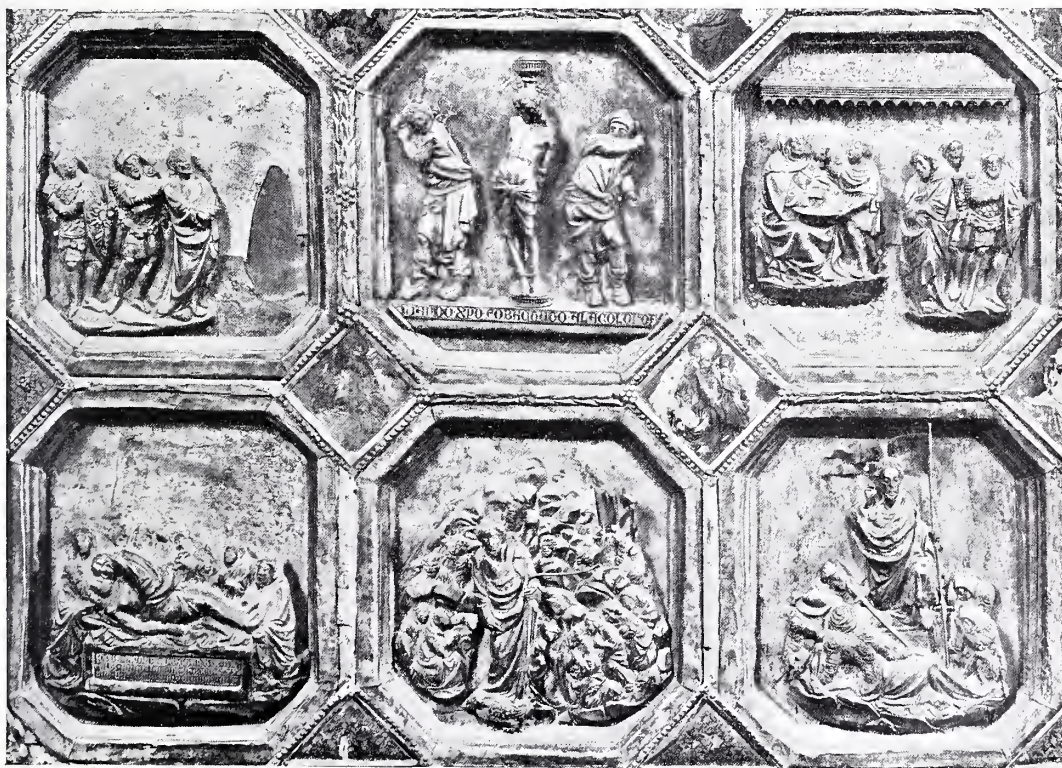
I più antichi saggi dell'oreficeria sulmonese rappresentano crocifissi, e specialmente crocifissi processionali. Solo tra le opere meno antiche sono reliquiari, patene, calici, ecc.

Il Crocifisso, rappresentato sulla fronte della croce, è generalmente circondato da santi, o da Maria e da S. Giovanni; nell'alto è quasi sempre un angelo in atto di incoronare il Cristo, e nel basso si ritrova spesso una rudimentale rappresentazione di Adamo, o un teschio di morto, o una Maddalena penitente. Nella parte posteriore è il Cristo a mezzo busto che benedice, circondato dai simboli o dalle figure stesse degli Evangelisti.

La grande semplicità di questi crocifissi e la stabilità dei tipi, contribuirono non poco a mantenere quest'arte entro confini abbastanza modesti, impedendole di svilupparsi e di perfezionarsi. Anche la continua richiesta di tali croci favorì una fabbricazione piuttosto grossolana, anzi una fabbricazione industriale, eseguita a punzone non solo nelle parti decorative, ma anche nelle figure in rilievo, le quali rimangono in tal modo costrette entro i limiti di un'industria artistica fiorente sì, ma poco evoluta e poco nobilitata.

Accanto a questa monotona e poco geniale industria doveva fiorire invece quella dello smalto, poichè parecchie croci, anche tra quelle più rozze, recano saggi nobilissimi di smalti, con figure ed ornati, sempre più accurati e più felicemente eseguiti. La finezza degli smalti e la varietà grandissima dei colori attestano una abilità certamente assai grande, e che può non indegnamente venir paragonata all'abilità degli artisti fiorentini.

*
* *

La scuola d'oreficeria di Sulmona ebbe dunque

PARTICOLARE DEL PALIOTTO DI TERAMO.

uno sviluppo assai notevole, e se i saggi più antichi giunti fino a noi non attestano un'abilità ed un gusto raffinati, valgono tuttavia a mostrarci un'attività

IL REDENTORE — PARTICOLARE DEL PALIOTTO DI TERAMO.

non comune e ci rivelano un centro artistico di primaria importanza.

Lo sviluppo preso dall'arte dell'oreficeria in Sulmona favorì certamente il sorgere d'un grande artista, il quale sollevò l'oreficeria abruzzese alle glorie migliori dell'arte ed attirò su di essa l'attenzione degli studiosi e degli amatori.

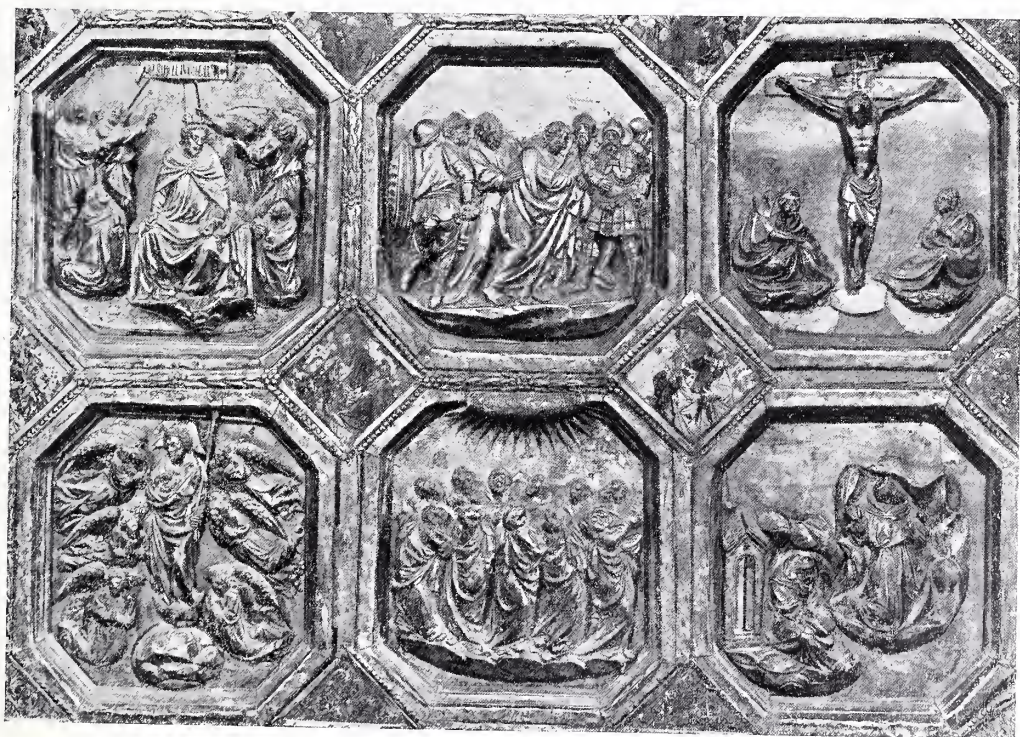
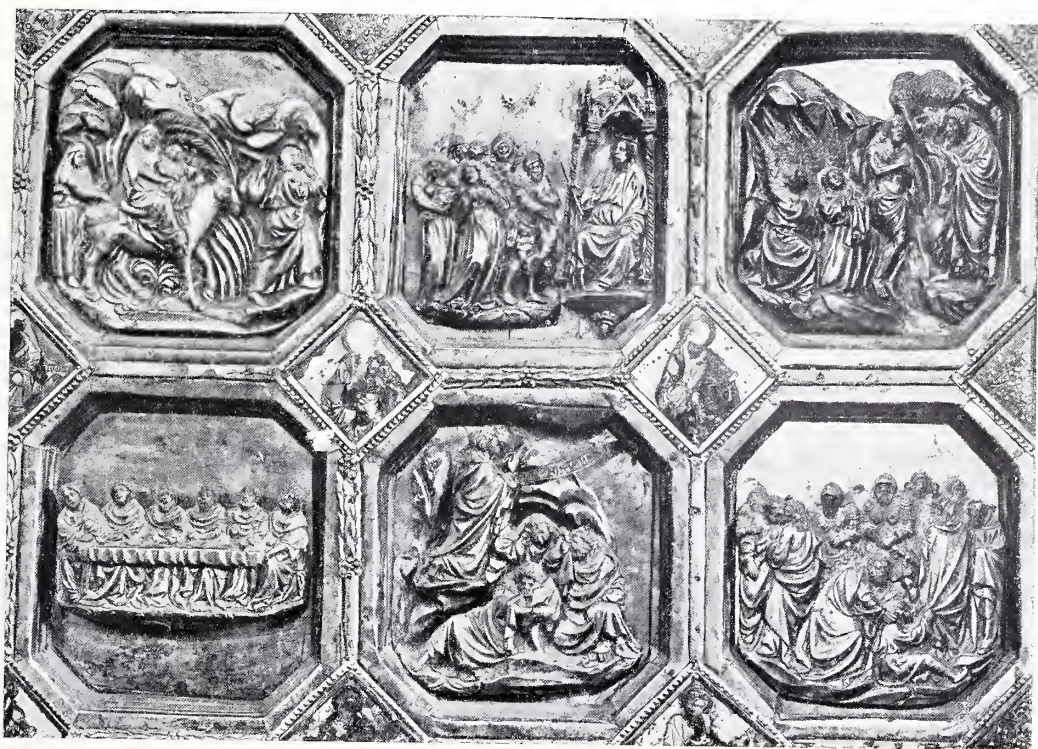
L'opera di Nicola da Guardiagrele, ancora sepolta nelle città e nei paesi di Abruzzo ed apparsa in parte solo e per breve ora all'esposizione di Chieti, rimane ancora come un'affascinante incognita nella storia dell'arte, tutta chiusa in un mistero impenetrabile che l'indagine di alcuni studiosi non è ancora riuscita a svelare.

I documenti e le antiche memorie ben poco ci dicono dell'artista che ha affidato il suo nome soltanto alle sue squisite opere. Queste recano la firma del maestro, e sono la sola testimonianza della sua attività. Del resto anche queste inscrizioni valgono assai poco ad illuminare la nostra curiosità, perchè sollevano esse pure non poche questioni relativamente al cognome dell'artista, che non è ancora conosciuto con esattezza, e che alcuni hanno creduto fosse Galluzzi, dall'inscrizione di una croce sulla quale è scritto *Nicola Gallutii*, altri Morgone, avendo mal decifrato il nome di *Andree* su di un'altra croce.

Il Vasari ricorda anch'egli, confusamente, il nostro artista, nella vita di Paolo romano, nella quale scrive che questi « fu non pure scultore, ma valente artefice e che lavorò in parte i dodici apostoli d'argento che innanzi al sacco di Roma si tenevano sopra l'altare della cappella papale, nei quali lavorò ancora *Nicola della Guardia* e Pietro Paolo da Todi, che furono discepoli di Paolo, e poi ragionevoli maestri nella scultura, come si vede nella sepoltura di Papa Pio II, e del III », mentre nella vita di Antonio Filarete attribuisce la tomba di Pio II ad Andrea da Montepulciano e a Bernardo Ciuffagni.

La contraddizione del Vasari ci lascia assai dubitosi delle sue affermazioni, e non getta quindi nessuna luce sulla educazione artistica e sui lavori del maestro.

Tutto quanto sappiamo di lui è che morì nel 1462, questa almeno è la data che stabilisce un antico manoscritto della biblioteca di Aquila. Della sua nascita, come della sua educazione artistica noi non sappiamo nulla, e dobbiamo contentarci di quello che le sue opere possono dirci per svelarci il mistero di questo straordinario maestro, che nel-'Abruzzo rievoca improvvisamente le glorie migliori dell'arte toscana.

Le sue opere conosciute vanno dal 1413 al 1455, e comprendono dunque un periodo di tempo abbastanza lungo, nel quale l'attività dell'artista potè esplicarsi in tutta la sua forza. Esse non sono troppo numerose, e quantunque una di esse sia opera di grande mole, non è improbabile che non tutta l'o-

PARTICOLARI DEL PALIOTTO DI TERAMO.

NICOLA DA GUARDIAGRELE: CROCE PROCESSIONALE D' ARGENTO DORATO (RECTO)
GUARDIAGRELE, S. MARIA MAGGIORE.

NICOLA DA GUARDIAGRELE: CROCE PROCESSIONALE D'ARGENTO DORATO (VERSO).
GUARDIAGRELE, S. MARIA MAGGIORE.

S. MARCO — LOBULO SINISTRO DELLA CROCE DEL DUOMO D'AQUILA.

S. LUCA — LOBULO DESTRO DELLA CROCE DEL DUOMO D'AQUILA.

pera del maestro sia giunta fino a noi, ma che una parte sia andata distrutta.

L'opera più antica è un ostensorio, ora nel duomo di Francavilla a mare, il quale reca la data del 1413. Questo e un altro ostensorio in S. Leucio di Atessa (presso Vasto) datato del 1418, rappresentano i primi lavori del maestro, e nello stesso tempo le sue forme più antiche. Essi sono infatti lavori del tutto ornamentali, i quali, se pur rivelano la grande abilità già affermatasi dall'orafo, non lasciano facilmente supporre a grande opera che questi era destinato a compiere, elevando l'oreficeria all'altezza della grande scultura.

S. MATTEO — LOBULO INFERIORE DELLA CROCE DEL DUOMO D'AQUILA.

Pochi anni dopo la sua abilità di scultore si rivela per la prima volta e nel miglior modo, nella grande croce processionale di S. Maria Maggiore in Lanciano, nella quale sembra che l'artista si prepari a slanciarsi a quell' ardito volo che doveva condurlo a compiere il mirabile paliotto della cattedrale di Teramo, l'opera sua più grandiosa e più perfetta, ed una delle più belle opere del-l'arte dell'oreficeria.

Dove si sia formato l'artista e dove il suo genio abbia potuto primieramente aprirsi al sole dell'arte, noi dunque non sappiamo, ma non sembra audacia supporre che in Sulmona, nella sua fiorente scuola di orafi, egli

L'ANNUNCIAZIONE — LOBULI LATERALI DELLA CROCE DEL DUOMO D'AQUILA.

abbia per primo appreso l'arte dell'oreficeria, quantunque fin dalle sue opere più antiche egli si riveli già di tanto superiore ai rozzi e materiali lavori dell'oreficeria sulmonese della sua età.

Ad ogni modo, lo stile e le forme della sua età più matura e la disposizione stessa delle sue composizioni più complesse, dimostrano chiaramente che l'arte fiorentina non solo non gli era ignota, ma che, al contrario, gli suggerì forme e modelli ch'egli poi ripetè con fedele genialità. Questa sua derivazione fiorentina appare evidente in taluni riquadri del grande paliotto di Teramo, i quali ricordano assai strettamente alcune composizioni delle porte del Ghiberti, ma non sarebbe forse difficile riconoscere anche in altre composizioni una derivazione più o meno immediata dalla scultura fiorentina.

Questi ricordi e questi richiami attestano chiaramente un soggiorno del maestro in Firenze, soggiorno che fu più o meno lungo, e che noi, nella grande lacuna di documenti e di memorie, non siamo in grado di datare, ma durante il quale probabilmente il maestro fu anche scolaro od aiuto di qualche orafo insigne, tanta è la maestria tecnica con la quale egli si afferma fin sulle prime opere, e che contrasta stranamente con la materialità di tanta parte dei lavori della scuola sulmonese.

S. GIOVANNI — LOBULO SUPERIORE DELLA CROCE DEL DUOMO D'AQUILA.

L'INCORONAZIONE — LOBULO SUPERIORE DELLA CROCE DI LANCIANO.

Se la grande abilità con la quale Nicola da Guardiagrele ha compiuto i suoi primi lavori non rivelasse già la maturità dell'arte sua già pienamente formata, il suo soggiorno in Firenze si potrebbe datare tra il 1422 e il 1431, tra l'esecuzione della croce di Lanciano che reca appunto la data del 1422, e l'esecuzione di quella di Guardiagrele datata del 1431, in questi nove anni durante i quali l'arte del maestro rimane interamente sconosciuta.

E se pensiamo che il Ghiberti compì le porte del Battistero nel 1424, non sembrerà audace pensare che Nicola da Guardiagrele negli anni tra il 1424 e il 1431 si trovasse in Firenze, dove forse già era stato qualche tempo prima, e che quivi trovasse più completa e più perfetta la sua personalità già affermatasi nel principio, ma non ancora libera ed audace, come si rivela, poco tempo di poi, nella sua grande opera nella cattedrale di Teramo.

Ad ogni modo, alcuni anni dopo la croce di Lanciano, Nicola eseguì quella di Guardiagrele (1431) e poi, nel 1433, cominciò il celebre paliotto di Teramo, nel quale egli alzò il suo canto più solenne, e che ancora oggi costituisce una delle pagine più nobili dell'arte abruzzese. Intorno a questo capolavoro Nicola lavorò fino al 1448, nè il tempo impiegato dall'artista può parere eccessivo, se si osserva la mole del lavoro, il quale è largo metri 2,34 e alto m. 1,17 e comprende 35 composizioni, una delle quali, la centrale, misura cm. 60 per 30 e tutte le altre cm. 26 per 28.

Nel centro del paliotto è il Cristo, il quale con la mano sinistra regge un libro aperto, mentre con la destra è in atto di benedire. Intorno alla scena centrale sono i quattro evangelisti e i quattro dottori della chiesa latina, quelli a destra, questi a sinistra, e tutto intorno, su quattro file, si svolgono le sacre rappresentazioni le quali potentemente ricordano le scene affini delle porte del Ghiberti.

Le forme gotiche, specialmente decorative, sono assai ristrette in questa grande opera. Nicola da Guardiagrele che, nei suoi primi lavori, si è tanto compiaciuto in quelle forme lavorate e raffinate, in quei trafori sottili e leggeri come merletti, appare nel paliotto di Teramo come un precursore del Rinascimento. L' ammae-

LA MORTE DELLA VERGINE — LOBULO INFERIORE DELLA CROCE DI LANCIANO

stramento del Ghiberti appare così ben più forte e ben più diretto che non nella sola somiglianza di talune scene. Nicola da Guardiagrele, come il grande toscano, pur legato alla tradizione gotica, appare ora più libero, più audace innovatore nelle scene del paliotto che così vivamente annunziano, insieme con quelle del Ghiberti, il pieno fiorire del Quattrocento.

Così il Ghiberti indicò al maestro di Abruzzo non solo l'esteriorità, diremo così, della sua arte, l'ordinamento cioè delle scene, la disposizione delle composizioni, l'aggruppamento delle figure, ma apprestò anche l'ammaestramento maggiore della sua arte insegnandogli a sciogliersi dai tanti legami che ancora lo legavano allo stile gotico. Nicola da Guardiagrele intese l'ardore nuovo del canto, e seppe dimenticare per esso le melodie soavi del passato.

Il trapasso è tanto più degno di nota in quanto che il maestro abruzzese era più orafo che scultore, e per le qualità stesse dell'arte sua doveva essere più legato alle forme e alle tradizioni del passato. Quelle novità che già apparivano nella scultura potevano non distoglierlo dalle riforme e dalle consuetudini dell'arte sua, gotica ancora in tutto e per tutto. I suoi primi lavori attestano l'opera di un decoratore gotico ben ligio alle forme di questo stile. Lo studio delle sculture del Ghiberti e l'ammirazione per esse hanno saputo fargli dimenticare in gran parte il suo passato, la tradizione alla quale era stato legato e che pure aveva fiorito per lui della sua estrema e più perfetta bellezza.

CRISTO RISORTO — LOBULO SUPERIORE DELLA CROCE DI LANCIANO.

LOBULO INFERIORE DELLA CROCE DEL DUOMO D'AQUILA.

* * *

Mentre lavorava intorno al grande paliotto di Teramo, Nicola tornò ancora alle sue predilette croci, ed eseguì così quella di S. Massimo in Aquila (1434), quella di Monticchio presso Aquila (1436), e pochi anni dopo quella in S. Giovanni Laterano a Roma (1451), le quali tutte segnano un passo audace verso le forme del Rinascimento, e un abbandono sempre più completo delle consuetudini gotiche.

Di un'altra opera ancora abbiamo memoria, memoria solo, già che nelle condizioni nelle quali essa è giunta a noi, ben poco si può riconoscere dell' arte di Nicola. È questa il busto di S. Giustino nel duomo di Chieti, il quale recava un' inscrizione, ora perduta, che l'assegnava sicuramente al nostro maestro, e la data del 1455 segnando così l'ultima opera di Nicola. Ma questo busto, che fu restaurato nel 1716, fu tanto considerevolmente trasformato da non lasciar più quasi traccia dell'opera originaria di Nicola.

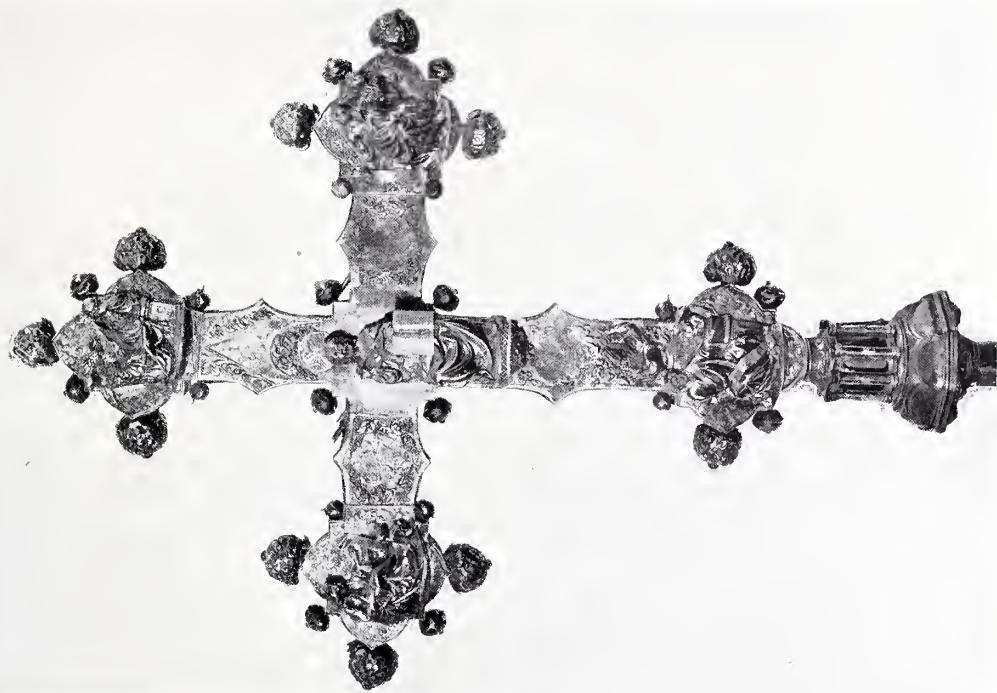
Così disgraziatamente l'attività di Nicola ha lasciato memorie troppo scarse. Tra il 1413 e il 1451, vi sono lunghi periodi di anni, dei quali non abbiamo alcun saggio di lui. Certo il valore intrinseco quale, se spesso segnava su essi il suo nome, può talora aver tralasciato di firmarli.

Tra le opere attribuite in questi ultimi tempi a Nicola da Guardiagrele, sono una croce proces-

NICOLA DA GUARDIAGRELE — OSTENSORIO D'ARGENTO SMALTATO E DORATO — ATESSA, CONFRATERNITA DI S. LUCIA.

NICOLA DA GUARDIAGRELE — OSTENSORIO D'ARGENTO SMALTATO E DORATO — FRANCAVILLA AL MARE, CATTEDRALE.

delle sue opere può aver facilitato la dispersione e la distruzione di alcuni suoi lavori, ma non è improbabile che tra i numerosi oggetti di oreficeria conservati e quasi nascosti nelle chiese di Abruzzo siano ancora alcuni saggi dell'arte di Nicola, il sionale in Borbona, presso Cittaducale, ed una in Antrodoco, il busto di S. Massimo in Aquila, e una croce in S. Giovanni a Penne.

Ma queste opereche, non si possono assegnare con sicurezza al maestro, rappresentano più probabil-

(RECTO). NICOLA DA GUARDIAGRELE — CROCE — ROMA, S. GIOVANNI LATERANO. (VERSO).

mente il nuovo fiorire dell'oreficeria abruzzese, la quale, sotto l'impulso dato da Nicola, si alzò a glorie migliori e affermò sempre più solennemente la sua straordinaria vitalità e il suo geniale rinnovamento. venne rapidamente abbandonato per questa nuova bellezza che aveva sbocciato improvvisamente sul vecchio tronco, e l'opera di Nicola da Guardiagrele aprì la serie d'una fioritura brillante di opere d'arte.

NICOLA DA GUARDIAGRELE — MADONNA — FIRENZE, UFFIZI.

Certo l'esempio di Nicola dovè dar frutti assai notevoli e duraturi: dopo di lui la scuola d'oreficeria d'Abruzzo rinnovò le stanche tradizioni e le vivificò apprestandosi a fiorire d'un nuovo spirito di bellezza e di grazia. Tutto ciò che di vieto e di monotono era ancora nell' oreficeria abruzzese, tutto ciò che vi era di materiale e quasi rozzo,

A Nicola da Guardiagrele sono anche state assegnate recentemente alcune sculture assai significative, scoperte e rivelate da poco in Castel di Sangro. Si tratta di alcuni bassorilievi rappresentanti scene del Nuovo Testamento, l'Adorazione dei Magi, la Flagellazione, la Crocifissione ecc., i quali hanno un'affinità assai stretta con alcune sce-

NICOLA DA GUARDIAGRELE — PALIOTTO
(TERAMO, CATTEDRALE)

ne del paliotto di Teramo, e più ancora forse con le medesime rappresentazioni della porta del Ghiberti. La stessa disposizione delle figure, gli stessi atteggiamenti, le stesse decorazioni architettoniche si osservano nei bassorilievi del Ghiberti e in quelli di Castel di Sangro e del paliotto di Teramo, onde è stato facile arguire che l'autore di questi ultimi sia anche l'autore di quelli. La derivazione ghibertiana di Nicola da Guardiagrele sarebbe così ancora più solennemente confermata. Recentemente in vero sono stati emessi alcuni dubbi su questa attribuzione; un valente studioso dell'arte abruzzese, il Piccirilli, non ha creduto riconoscere la grande affinità tra i bassorilievi di Castel di Sangro e le scene del paliotto teramano, notando una certa differenza di stile tra le forme dell'orafo e quelle dello scultore.

Questa differenza veramente a noi non sembra tale da escludere a priori l'attribuzione a Nicola da Guardiagrele. Essa può benissimo derivare dalla diversità della materia adoperata e dal fatto che Nicola, più padrone dell'argento che della pietra, ha trovato in quella delle difficoltà che non trovava nel lavorare l'argento.

Ad ogni modo, appare strana la presenza improvvisa e momentanea in Abruzzo d'un altro scultore raffinato, derivato certamente dall'arte fiorentina, il quale compare con quest'opera e sparisce subito dopo senza lasciar traccia di sè. Ricordiamo anche che il Vasari attesta come Nicola da Guardiagrele fosse scultore e quindi non vi sia alcuna inverosimiglianza a supporre opera di Nicola i bassorilievi di Castel di Sangro.

Ma il mistero che circonda l'attività dell'artista diviene di giorno in giorno più cupo. Or non è molto è stata ritrovata una pittura rappresentante la Madonna la quale reca la firma di Nicola da Guardiagrele. Ecco dunque un nuovo punto interrogativo nell'opera dell'orafo squisito. Fu egli dunque anche pittore, ma dove e come studiò quest'arte e quali saggi ne ha lasciato oltre la Madonna che è ora nella Galleria degli Uffizi? Nicola da Guardiagrele rimane chiuso in un mistero profondo che l'indagine storica difficilmente potrà svelare, l'opera sua è tutto quanto noi conosciamo di lui, così che di lui, come del Memling, si può dire: « Conosciuto come Dio soltanto per le sue opere ».

ART. JAHN RUSCONI.

PARTICOLARI DEL PALIOTTO DI TERAMO.

GENTI E COSTUMI DEL SAHARA SECONDO LE ULTIME RICOGNIZIONI.

NELL'*Emporium* dello scorso novembre (vol. XXVI, p. 362) sotto il titolo « Il Sahara esplorato » vennero esposte in riassunto le cognizioni, che i più recenti viaggiatori ci hanno fornito del Gran Deserto, rettificando l'idea del « gran mare di sabbia » e le leggende del misterioso paese « inabitabile a cagione del caldo », che nei libri, nelle carte e ne' portolani del secolo XVI (non ostante la circumnavigazione e le colonie costiere de' Portoghesi) vennero trasmesse sino ai giorni nostri. Vedemmo come invece le sabbie propriamente dette non occupino che la nona parte dell'immensa regione, la quale è un vasto altipiano, alto da 400 a 500 m. sul livello del mare, costituito da hammada pietrosi, traversato da catene di monti, da massicci rupestri, intersecati da valli con torrenti, con depressioni lacustri e letti disseccati di fiumi, che gli uragani di tratto in tratto riempiono d'acqua.

Nulla dicemmo però della razza e dei costumi de' suoi abitatori, non meno interessanti — ora che si conoscono meglio — della scoperta del suolo. D'onde siano venuti, s'ignora. Il mistero copre l'antica storia del Deserto. Eppure esso deve aver avuto i suoi abitatori in altre età, quando era più abitabile che nol sia al presente. Nelle età storiche sappiamo dei *Geramanti* o *Geruli*, menzionati come i primitivi popoli dell'Africa interna, ch'era detta *Libia*, a sud-est della Numidia, dalla quale erano separati dalla catena dell'Atlante. Loro città principale era Gerama (oggidì *Gierma*) nel Fezzan; e nell'anno 21 av. Cr. Cornelio Balbo diresse contro di loro una celebre spedizione; ma all'infuori di questi deboli indizi, ritorna la tenebra e il mistero.

UN ANGOLO DEL VILLAGGIO DI AUDERAS (AIR).

UN KELUI AL MERCATO. (Dai *Docum. Scient.* ecc.)

Fu coi viaggi di Laing, di Caillé, di Barth, e dopo l'occupazione definitiva dell'Algeria per parte della Francia, che la penetrazione del Sahara divenne oggetto di sforzi sistematici.

Da Duveyrier sino alla missione Foureau-Lamy (1898-1900) di cui già accennammo, è tutto un archivio di notizie nuove, anche etnografiche, e di documenti d'ogni specie, che vennero a rettificare o a precisare le voci vaghe e le informazioni frammentarie dei primi viaggiatori.

Erroneamente si è creduto per molto tempo che il Sahara fosse una regione assolutamente inabitabile. Si calcola oggidì la popolazione del Gran Deserto a 1 milione circa di abitanti: minima relativamente alla superficie (7 milioni circa di Kmq.), ma poichè trattasi di nomadi, padroni assoluti per secoli di questi immensi spazi, fu più che sufficiente per renderne la penetrazione impossibile.

Delle varie stirpi, i *Berberi* vi si stabilirono in epoca remota; vennero poi gli *Etiopi*, penetrativi dalla parte orientale; tribù *negre* occuparono la parte meridionale, e in ultimo gli *Arabi* vi si diffusero dal settentrione.

Gli Arabi, per la maggior parte nomadi, vivono sotto la tenda e sono allevatori di bestiame. Ma

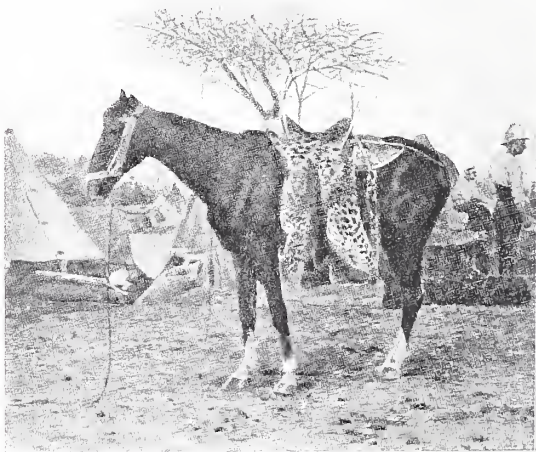
UN KELUI IN UDIENZA.

TUAREG DEI KEL-FERUANE.

i veri padroni del deserto sono i *Tuareg* (al singolare *Targhi*). Questi sono Berberi, e percorsero fin da tempo immemorabile il Sahara centrale; certamente occupavano il paese quando gli Arabi penetrarono nella Mauritania. Il nome di *Tuareg*, che significa « abbandonati », ossia diseredati da Dio, a cagione della resistenza che opposero per lungo tempo all'islamismo, fu loro dato appunto dagli Arabi. Essi non si convertirono a Maometto che nel III secolo dopo l'egira. Il nome loro, secondo i dialetti, è d'*Imohag*, *Imosciarch*, *Imagirhen*. Parlano la lingua *tamascek* o *tamahak* che appartiene al gruppo libico delle lingue camitiche, rimasta esente da infiltrazioni arabe.

Politicamente i Tuareghi si dividono in molte tribù, che formano quattro confederazioni: gli *Azgiar* e gli *Ahaggar* (o Hoggar) al nord; i *Kelui* e gli *Auellimidi* al sud. Ciascuna di queste confederazioni ha adottato come centro della sua vita politica un sistema isolato di montagne, e si suddivide in numerose tribù, le une nobili e guerriere (*ihaggarên*), le altre asservite (*imghâd*). Essi occupano in complesso la metà del Sahara, e la loro lingua è parlata in un quarto dell'Africa, dalle rive dell'Atlantico all'oasi di Siuah.

La confederazione degli *Azgiar* (o *Azgueurs*), che occupa la regione tra il Fezzan e l'Algeria, era la più nota per la protezione accordata ai mercanti; quella degli Ahaggar (*Hoggar* degli Arabi) e i Tuareg del sud vennero meglio conosciuti solo in quest'ultimo decennio.

I Tuareg del nord sono organizzati in una maniera del tutto feudale, ed hanno tre caste: quella dei nobili, quella degli *amghad* o vassalli e quella degli schiavi. I primi sono poco numerosi, di temperamento bellicoso e rapace, ed i più senza fortuna; il che spiega, senza tuttavia scusarlo, il loro costume secolare di appropriarsi, quando sono in bisogno, le ricchezze dei vassalli, procedimento contro del quale i pazienti hanno l'abitudine di non protestare. I nobili considerano come un avvilimento il lavoro, qualunque esso sia, e non vi si dedicano mai. Gli *amghad* hanno presso a poco i medesimi istinti pirateschi dei nobili, ed opprimono i più deboli di loro, sebbene più raramente dei loro signori; ma contrariamente a questi ultimi si danno alla cura del gregge, o al lavoro dei trasporti mediante carovane. Sono essi i soli possessori della ricchezza, molto relativa nel deserto, la quale non consiste se non in branchi di cammelli, di montoni,

CAVALLO DEI TUAREG KELUI (AGUELLAL).

UN DUELLO DI TUAREG ULLIMINDEN NEL DESERTO.

(Da una fotografia della missione Arnaud-Cortier).

DONNA E RAGAZZO D'AGADEZ CHE PORTANO DELLE STUOIE.

di capre e in alcuni asini. Quanto agli schiavi, la condizione loro è la medesima d'ogni altro paese musulmano: vale a dire che devono attendere ai lavori domestici, occuparsi del gregge, prender parte alle carovane, fare i servizii di carico e scarico, dell'estrazione dell'acqua dai pozzi, ecc. Sono del resto assai commisti di razza e di provenienze diverse: ve ne sono di tutte le tribù del Sudan, dal Bornu al Senegal.

Questa organizzazione sociale presenta un difetto di coesione che si trova dovunque e presso tutti i Tuareg. L'unica coesione per loro è una specie d'influenza di campanile, se è lecito dir così dove non ce ne sono e questa influenza non si estende che sopra una esigua agglomerazione d'uomini. Popoli pastori anzitutto ed amanti della libertà, sono di continuo sulla strada, sia che vadano in cerca di nuovi pascoli pei loro greggi, o di un assalto più o meno fruttuoso contro questa o quella delle tribù vicine, o stiano in vedetta contro le probabili sorprese di un nemico, da temersi sempre, o sia che fuggano le prevedibili rappresaglie di una tribù da loro spogliata, o stiano per organizzare una spedizione contro una carovana di mercanti in cammino, segnalata dalle loro spie — tale è la strana esistenza a cui sono condannati questi abitatori del Deserto. Si comprende come in siffatte condizioni d'incertezza e d'una vita giorno per giorno, sempre tra l'alternativa del saccheggio e della fuga, le genti dei Tuareg siano rimaste senza concetto alcuno di organizzazione sociale, senz'alcuna veduta metodica della condotta da seguire o di una politica qualsiasi a previsioni un po' lunghe. E si comprende come per tutti i Tuareg queste condizioni di vita li dovessero mantenere nella più deplorevole miseria. Tranne pochi individui noti, relativamente ricchi per la quantità dei greggi e per il piccolo traffico che ne possono fare, la massa è costituita da individui così poveri, che vien fatto di chiedersi come riescano a nutrirsi in un paese tanto infelice, arido e infecondo.

Il grano di cui hanno bisogno per la loro sussistenza non può giungere loro che dal Fezzan o dal Damergu, i soli luoghi meno lontani di produzione; ma per procurarselo bisogna che abbiano degli articoli di scambio. Ora essi non hanno altro che i greggi o le pelli dei loro animali; e poichè sono rarissimi coloro che ne posseggono abbastanza per cedere animali in cambio di grano, si deve ammettere che la maggior parte dei Tuareg per non morire di fame è fatalmente spinta alle rapine.

La missione Foureau-Lamy ha constatato questa straordinaria miseria dei Tuareg: essi cercano di nutrirsi coi semi di tutte le graminacee spontanee del Deserto, e specialmente dell'*Arthratherum pungens* e del *Panicum turgidum*; triturano e mangiano perfino la polpa di due o tre piante della famiglia delle *Orobance*, che spuntano nelle sabbie, ed il cui acre sapore ripugnerebbe a qualsiasi palato europeo. Consumano i rizomi seccati dell'asfodelo tenuifoglio, più amari ancora delle orobance; fanno seccare e cuocere i semi dell'*Acacia tortiiis* ch'è un forte astringente, e fra loro è assai diffuso l'uso del frutto della *Balanites aegyptiaca*, pasto ben meschino. A più riprese — scrive il Foureau — abbiamo trovato piccoli tratti in cui il suolo, accuratamente liberato dai ciottoli che lo ingombrano,

SCIMMIA DI AGADEZ.

era ricoperto di scorze dell'acacia gommifera messe a seccare. Perchè non vengano mangiate dagli uccelli, i proprietarii figgono in terra due piuoli, riuniti ad una certa altezza per mezzo di una corda, e a questa appendono qualche straccio, che movendosi al vento, serve da spauracchio. A sì ingegnoso spediente ricorrono quei poveri Tuareg per salvare un così misero commestibile! Talvolta alcuni di loro fanno coltivare dagli schiavi qualche litro di cereali; ma si tratta di superficie infime, nè v'è da farsi illusioni sull'estensione di quelle aree o sul prodotto di quelle coltivazioni: sarebbe come una goccia d'acqua nell'Oceano.

La miseria, il saccheggio, le imprese guerresche da tribù a tribù, il furto dei greggi e delle carovane, l'infinito frazionamento degli abitanti in piccoli gruppi, naturalmente spiegato dal bisogno di pascoli per il gregge, e l'assenza totale di governo, di direzione, o d'un qualsiasi impulso determinato, caratterizzano la sorte dei Tuareg del nord. La ragione prima di queste condizioni, più che nella razza, è da cercare nel paese che abitano, o, dovremmo piuttosto dire, percorrono. Sono i veri figli del Sahara. La povertà di questo, la sua inospitalità, hanno fatto dei Tuareg dei morenti di fame cronica, dei predatori predestinati, della gente senza fede e senza parola. Forse basterà disciplinare e organizzare un poco quel popolo per ricondurlo ad una esistenza meno precaria e più felice? Impossibile modificare quei poveri nomadi, se non può mutarsi la condizione del vasto, duro, inospite territorio in cui sono come confinati. Non è raro vedere delle frazioni tuareg, che

ZEBUS DELL'AIR.

MONTONI DELL'AIR (« OVIS LONGIPES »).

si equipaggiano e partono in numero di cento uomini e più per un tempo lunghissimo, facendo degli spostamenti di 700 od 800 km. prima di giungere alla regione da razziare; e per tutto guadagno non hanno talvolta, dopo sei mesi, da dividersi altro che cinquanta cammelli e qualche vestiario. C'è veramente da chiedersi il perchè di tanta fatica, di così lungo disagio, col probabile rischio di perdere uomini ed il rischio certo di perdere la maggior parte delle cavalcature. Eppure è questa la vita che piace a quei nomadi saccheggiatori; essi aspirano a tali spedizioni, e le invocano con tutti i loro voti, perchè, mentre corrispondono alla loro mentalità, alla loro indole battagliera e vagabonda, costituiscono la loro unica risorsa o speranza.

La maggior parte dei Tuareg sono d'alta statura, magri, forti, originariamente bianchi, ma abbronziti dal sole: il colore della pelle, come la forma delle linee, li farebbero confondere con gli Europei, se non li facesse distinguere, sebbene lento e grave, l'incedere a sbalzi, a gran passi, ed il fiero portamento della testa. Il Duveyrier paragonava la loro attitudine a quella dello struzzo o del cammello, e l'attribuiva all'abitudine di portar la lancia. Alcuni Tuareg hanno gli occhi azzurri, il che nelle donne è ritenuto grande bellezza. Fra i Tuareg non si vedono persone malaticcie o rachitiche, giacchè i deboli ed i malaticci sono presto eliminati dalla dura vita di privazioni che abbiamo descritto, onde quelli che restano, sfidano le malattie e le fatiche, e non è raro trovare ra loro dei vecchi di quasi cent'anni.

Certo i Tuareg devono la eccellente salute alla estrema loro sobrietà. Fra gli altri insulti ch'essi rivolgono agli Arabi, c'è quello di « grandi mangiatori ». In viaggio i Tuareg mangiano solo una volta al giorno, due quando soggiornano al campo; ed i loro cibi sono grano, se ne hanno, fichi,

GANDURA RICAMATA PORTATA DAI RICCHI TUAREG.

bacche, erbe, un po' di carne; non mangiano pesci nè uccelli, l'uso dei quali è loro vietato dal costume, che li consente solo ai marabutti. I *marabutti*, come in ogni paese musulmano, sono le persone più influenti e più venerate. Distribuiscono le grazie di Allah, insegnando il Corano ai ragazzi della tribù, propagano l'Islam, e sono i custodi della sua legge; e, quando occorre, sono essi che fomentano le rivolte. Vivono nella tribù con le loro famiglie sotto le proprie tende, ma non sono guerrieri nè commercianti. E' la tribù intera che provvede al loro mantenimento ed anzi vigila, con gelosa cura, perchè non manchino di nulla. Riscuotono la *hadia* (sorta di prebenda) da tutte le frazioni della tribù, e vendono amuleti. Vengono scelti di sovente ad arbitri de' litigi e delle questioni con le tribù vicine.

I reumi e le oftalmie sono le malattie più comuni tra i Tuareg, dovute all'abitudine di dormire sulla sabbia ed al riverbero del sole sulle dune. Differente è l'occhio dell'abitante del deserto da quello che abita le oasi; nel primo le ciglia spesse ricuoprono il globo, piccolo e sprofondato, le ciglia sono lunghissime, un cerchio biancastro separa la cornea dalla sclerotica, ed il tutto insieme presenta una leggera tinta rossa dovuta ai vasi sanguigni.

E' noto che i Tuareg hanno l'abitudine di velarsi la faccia. Così riparano la vista dai raggi solari, ed arrestano nello stesso tempo la polvere sollevata dalle sabbie. Tale costume finì col diventare una specie di pratica religiosa per gli uomini, e come i Tibbu e la maggior parte degli altri Saharini, i Tuareg sono da tempo immemorabile chiamati dagli Arabi loro vicini « Genti dal Velo », il quale è detto *Liizam* (*Litham*) in arabo, e *Tighelmust* in tamasheg. I nobili ed i ricchi portano generalmente il velo nero; gli uomini di condizione inferiore, fra i quali generalmente domina il sangue negro, preferiscono il bianco; in tal guisa, secondo gli Arabi, la nazione si divide in due classi, i « Neri » ed i « Bianchi », la qual distinzione è precisamente contraria a quella che si dovrebbe fare secondo il colorito. Le donne non si velano la faccia se non davanti agli stranieri, segno di rispetto.

Per mangiare e per bere i Tuareg passano il cibo o la bevanda al di sotto della parte inferiore del velo, dal quale non si separano che di notte per dormire, ma solo in parte anche allora, per poterlo rimettere istantaneamente. Questa consuetudine del velo, come tante altre, dev' essere stata suggerita da necessità igienica, anche se abbia apparenza di precetto o tradizione religiosa; tant'è vero che trovasi adottata comunemente anche dagli Arabi dell'estremo sud algerino. I Tuareg del nord si radono i capelli, che non sono crespi nè lanuti, conservando una specie di cresta dalla fronte alla nuca, che sostiene il nodo del velo e lascia circolare l'aria intorno alla testa. Arrivati all'età di portar l'armi, gli uomini si passano nel braccio destro

NIDO D'UCCELLI NELLA REGIONE DELL'AIR.

un anello di serpentino verde, per dare, a detta loro, maggior forza al bicipite nell'assestare un colpo di spada; inoltre i Tuareg portano sempre all'avambraccio sinistro un lungo pugnale fissato con un braccialetto di cuoio. Lancia e spada sono le armi ordinarie; ora adoperano anche il fucile

Essi non si tatuano il viso, ma si tingono in azzurro le mani, le braccia ed il volto; il rimanente della persona è pure ricoperto d'azzurro, perchè tale è il colore del panciotto e dei calzoni, il qual costume si avvicina a quello degli antichi Galli. Le donne si dipingono in giallo con l'ocra, così i Tuareg sembrano azzurri e le loro donne gialle, benchè bianchi di natura. Nessuno di loro si lava, giacchè si ritiene che l'acqua renda più sensibile la pelle ai cambiamenti di temperatura; le abluzioni prescritte dal Corano si fanno *pro forma* con sabbia e ciottoli.

Il costume dei Kelui è quasi lo stesso di quello degli Azgiar: stessi calzoni lunghi e stretti alla caviglia; stessa *gandura* di cotone, che pei ricchi è fabbricata di una stoffa di cotone (*tailalet*) composta, come tutte le stoffe del Sudan, di teli larghi da 5 a 7 cm., uniti per mezzo di costure. Sono di colore azzurro più o meno cupo, e sono più o meno lucidate. Il *tailalet* è a piccolissimi quadretti bianchi e azzurri.

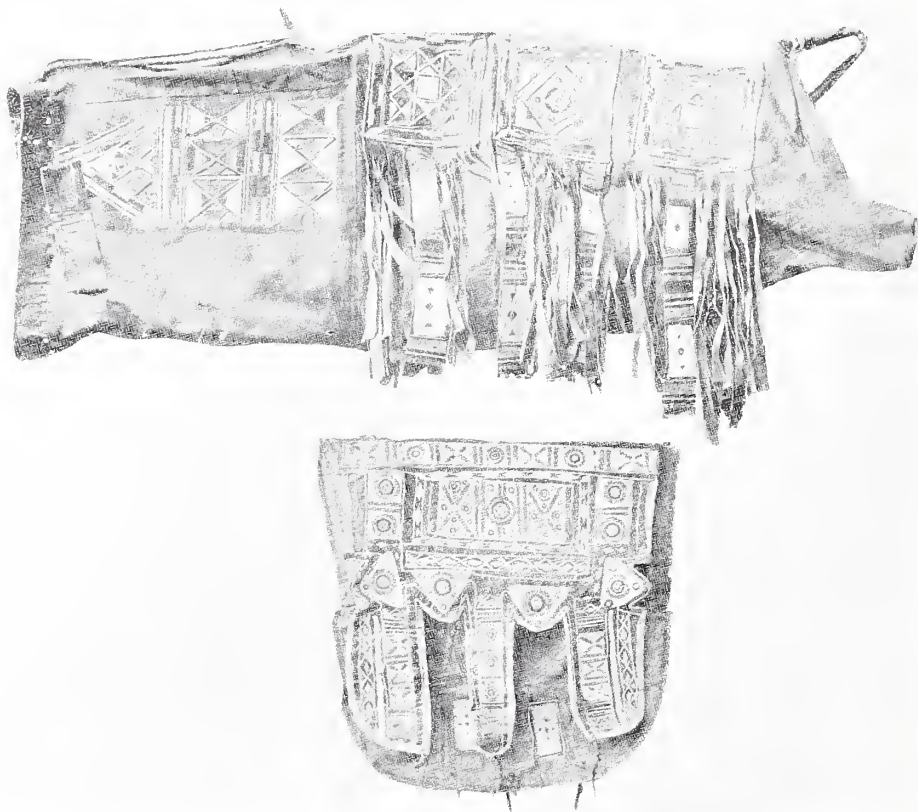
Le *ganduras* di lusso hanno sul petto dei ricami eleganti e molto artistici, di cotone azzurro chiaro o bianco, che provengono da Zinder, da Kano, da Bida o altri mercati del Sudan. Alcuni notabili portano in capo un fez rosso, intorno al quale avvolgono, a simiglianza del turbante degli zuavi, un pezzo di stoffa arrotolata, piena di talismani di cuoio o di metallo, contenenti versetti del Corano, loro panacea contro tutte le malattie o contro le ferite.

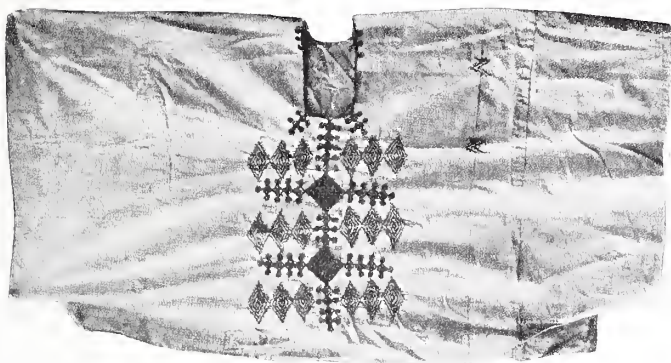
I Kelui si armano come i loro confratelli del nord. Come gli Azgiar hanno lo scudo di grossa pergamena, ornato al centro con una gran croce di Malta; hanno pure la lancia di ferro incrostata di rame (in tamascek, *alarh*), e la lancia per metà ferro e per metà legno (in tamascek, *tarhda*). La punta è talvolta graziosamente lavorata. Portano anche la classica sciabola (*tacoba*) e il non meno classico pugnale all'avambraccio (*telak*).

Come gli Azgiar, i Tuareg dell'Air portano dei braccialetti al disopra del gomito; generalmente sono di serpentino o di schisto di color cupo. Tuttavia si vedono frequentemente nell'Air (evidentemente importati dal Sudan) tali braccialetti fabbricati col legno degli alberi da gomma o con altre varietà di legni duri, spesso incrostati di numerosi disegni, di cui molti ricordano i segni dello zodiaco, come sono grossolanamente figurati sugli anelli dei negri della costa occidentale.

I Kelui sono assai poco battaglieri fra loro, e (scrive Foureau) mi sembra che vengano alle mani assai raramente; tuttavia ad Auderas ho assistito ad una zuffa singolare fra due Kel-Feruane di

LA GUIDA THALEB, DELLA TRIBÙ DEI LADHANARENE.

Agadez. « Quei due uomini si erano azzuffati e percossi a pugni, ma erano stati separati e disarmati. Qualche tempo dopo, tornati in possesso delle loro armi, si erano allontanati, accompagnati da tutti i componenti la carovana di cui facevano parte, per trovare un luogo appartato, fuori del campo; e là si erano battuti secondo tutte le regole, con la sciabola e senza scudo, fino a che uno di loro non rimase leggermente ferito ad un braccio; allora il combattimento ebbe termine. Era un vero e proprio duello, ma non so se fosse di uso costante o un caso isolato ». Numerosi sono i loro lavori in ferro: coltelli, stiletti per pettinarsi, catene e catenelle, speroni di ferro e di bronzo, tagliuole per animali piccoli e grandi, di modello grossolano, ma assai vicino a quelle che si fabbricano in Europa; serrature e catenacci; morsi grossolani, falcetti simili a quelli degli Arabi del nord (*Mengel*) e destinati ai lavori di giardinaggio; piccole vanghe e piccole zappe, ecc. Bisogna notare che i fabbri sembrano formare una corporazione, che gode di una condizione particolare. Si trovano immischiati in tutti gl'intrighi politici, prendono parte a tutti i complotti; passano per essere un po' medici e un po' maghi; sono gli agenti attivi delle sètte musulmane ed i più fermi sostegni dell'Islam nel paese; e benchè siano poco stimati dagl'indigeni, sono temuti.

SACCO E TASCA CON ORNAMENTI DEI TUAREG (AGADEZ).

Ognuno sa quale importanza, dopo Frobenius, abbia acquistato per l'etnografia lo studio delle dimore dei popoli africani. Le varietà loro sono indici preziosi per l'indagine delle origini, delle

« TSCEKABAT », CAMICETTA DI DONNA.

migrazioni e commistioni delle genti. I villaggi dei Kelui dell'Air sono composti di capanne o gruppi di capanne, di costruzione più o meno accurata secondo il villaggio. Così, per esempio, le capanne d'Iferuane sono costruite assai meglio di quelle di Auderas.

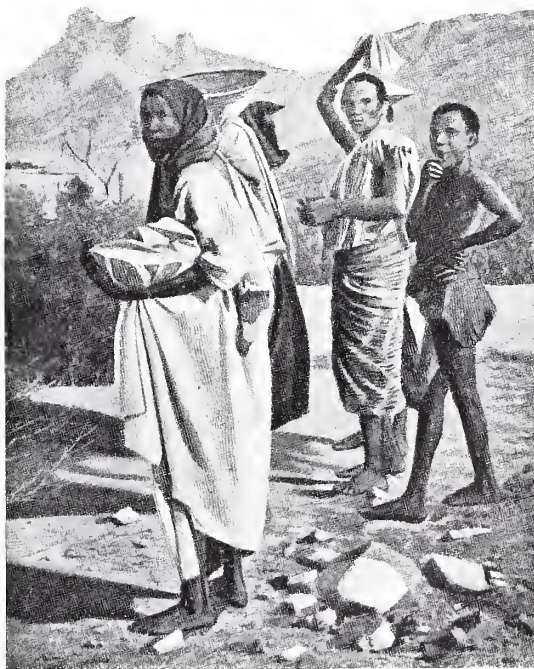
Nel villaggio d'Iferuane presentano anche diverse forme: alcune hanno il tetto conico schiacciato, quasi emisferico, altre lo hanno conico regolare, altre piatto. Quasi tutte sono di forma cilindrica, e fabbricate con fasci di steli di mrokba, o di sottili fili di legno. Sono generalmente circondate da una siepe piuttosto regolare, intrecciata con rami di *Calotropis*, per impedire agli uomini ed agli animali di entrarvi od uscirne.

Tranne quelle dei poveri e quelle destinate ad abitazione provvisoria, le capanne dei villaggi sono costruite accuratamente. Il corpo della capanna è formato di un certo numero di piuoli infissi in terra secondo un cerchio ed uniti alla cima per mezzo di travicelle curve, composte di un fascio di steli, come quelle impiegate per l'armatura (v. fig. F a pag. 209).

L'armatura è costituita ii più delle volte — in mancanza di pertiche abbastanza lunghe — da travicelli formati con fasci di steli o di sottili foglie di palma, là dove se ne hanno. Questi fasci sono poi tenuti insieme da legacci di cuoio o da piccole foglie di palma molto avvicinate. (Vedi fig. E e F).

La cima del tetto è sostenuta da un piuolo centrale, che parte da terra ed è forcuto alla sommità (v. fig. B), il quale sostiene una specie di disco elittico (B e C), su cui vengono a terminare i travicelli ricurvi che dall'altra parte si riattaccano alla sommità del contorno cilindrico della capanna. I diversi disegni che riproduciamo a p. 209 spiegano meglio di ogni nostra descrizione, i particolari della travatura, i vani delle porte, i legami dei fasci, ecc.

L'armatura è poi coperta da fasci più o meno folti di steli di graminacee: e niuno negherà, data la scarsità dei materiali e degli strumenti, l'ingegnosità di queste povere costruzioni.

Tanto i primi viaggiatori quanto i più recenti confermano del resto certe pregevoli qualità dei Tuareg. Sono valorosissimi, fedeli alle promesse, se sono fatte a mu-

DONNE NEGRE DI AUDERAS NELL'AIR.

sulmani come loro, e rispettosi dell'onore degli amici. Il predone targhi, che viaggia dieci giorni sul mehari per rubare del bestiame ad una tribù nemica, si guarderebbe bene dal toccare il deposito lasciato da una carovana; il debitore ed i suoi eredi non dimenticano mai ciò che devono, come non dimenticano la vendetta l'offeso e i figli di questo. Così è regola che quando cambiano di attendamento, lascino attaccati agli alberi, o posati ai piedi delle rocce, utensili domestici, provvigioni, otri di grano, od anche carichi di merci che, per una ragione o per un'altra, non possono portar via in quel momento. Quando hanno occasione di tornare a riprenderli, li trovano intatti, anche se tornano dopo un anno.

Tutti però hanno una grande tendenza alla menzogna: mentono in qualunque occasione e sotto qualunque pretesto, perfino per cose futilissime. Sono anche molto superstiziosi. Gli spiriti, i genii, le leggende, fanno parte delle credenze di questo popolo, ed esercitano grande azione sullo spirito e sulle azioni dei Tuareg. « Forse non c'è un altro popolo tanto superstizioso, almeno fra i non civili (soggiunge il Foureau), poichè pur troppo nelle razze dette superiori, il fanatismo e le superstizioni religiose superano tutto quello che si trova fra i così detti selvaggi ». Nel vasto Sahara, per i nomadi che lo percorrono, ogni roccia, ogni solco arido di fiumi scomparsi, ha la sua leggenda; e per questa particolarità del loro carattere si avvicinano agli Arabi, e come questi tendono alla esagerazione in tutte le cose; per cui ad ogni racconto di Tuareg conviene fare larghissima parte alla esagerazione, se vogliamo accostarci alla probabile verità. D'altronde la natura del paese da loro abitato si presta a simili concezioni. I vasti orizzonti, le pianure interminabili, le montagne scoscese e silenziose, predispongono certamente il loro spirito a credenze mistiche e soprannaturali, a sogni infiniti, lontani dalle spiegazioni razionali o scientifiche.

1. PENDAGLIO DI COLLANA; 2. ANELLO D'ARGENTO A DUE GIRI; 3. ANELLO A TRE GIRI; 4. AMULETO IN CUOIO (AGADEZ).

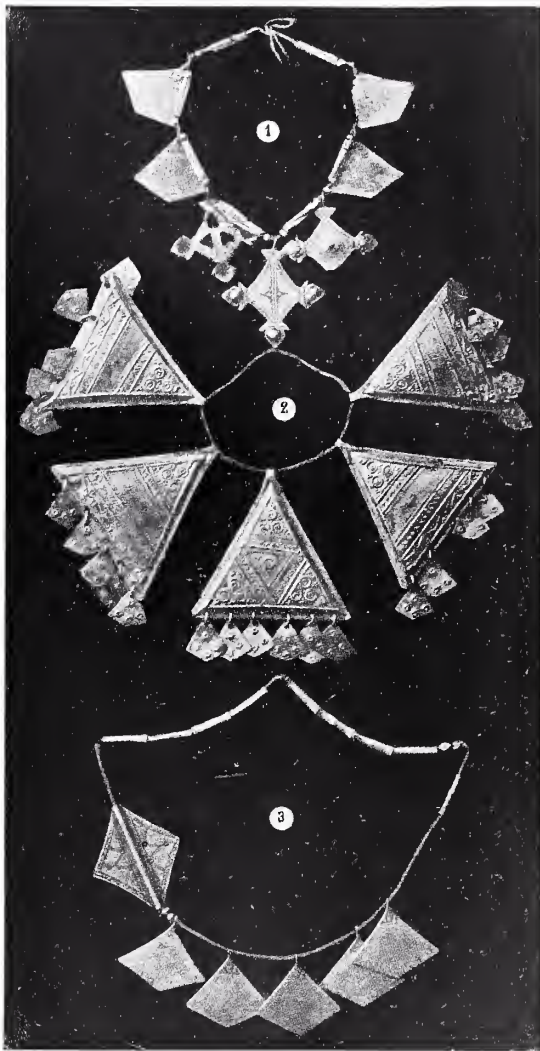
Il fondo del temperamento dei Tuareg è la calma assoluta, la lentezza nella discussione, e l'indecisione, almeno apparente, in ogni risposta; cose tutte che danno loro l'aspetto di sfingi. Discutere una questione o un affare con un Targhi è lo stesso che voler perdere una giornata intera senza avere la certezza di ottenere un risultato. Il Targhi ostenta in ogni occasione una profonda gravità; la sua andatura è di una lentezza studiata, e questa lentezza produce un vero effetto di grandezza solenne e di superba calma, sicchè dal punto di vista estetico non vi è nulla di più decorativo. Strane antitesi! con queste altere apparenze, i Tuareg sono gli uomini più mendici che si possano trovare, e dall'ultimo schiavo al maggiore dei nobili, tutti mendicano, o sollecitano regali con una incredibile insistenza.

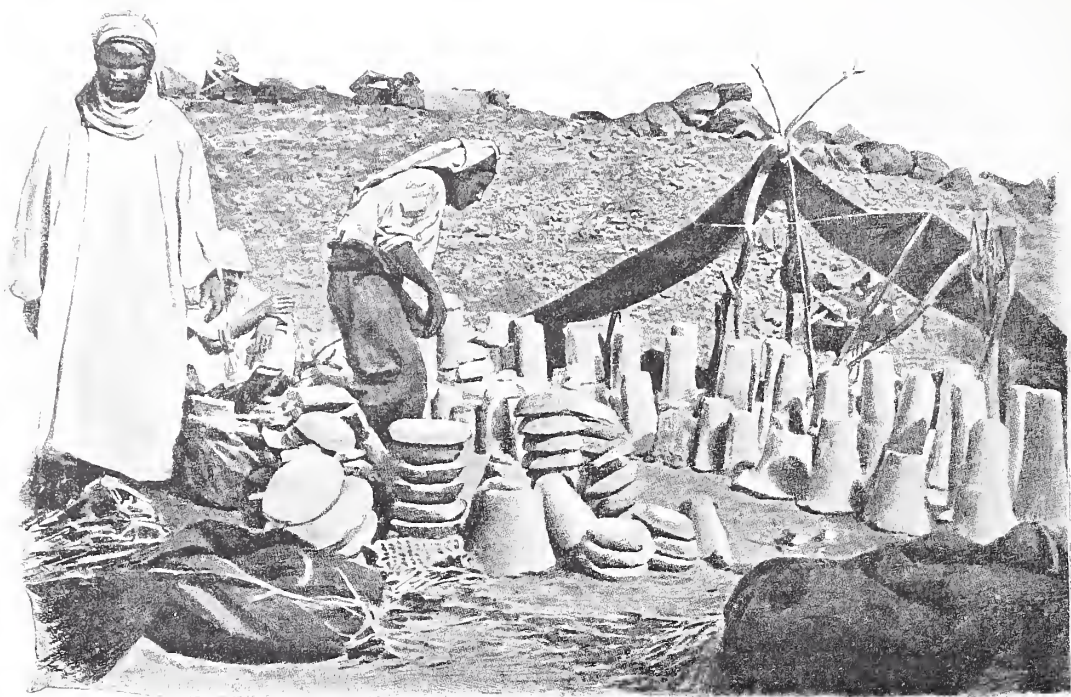
Uno dei tratti caratteristici di queste tribù nomadi è la condizione privilegiata della donna, che tra loro è veramente eguale all'uomo. Mentre fra gli Arabi ed i Kabili dell'Algeria, come presso i Negri del Sudan, che sono poligami, la donna viene comprata e fa tutti i lavori più pesanti, tra i Tuareg sono gli uomini che attingono l'acqua dai pozzi. Nei casi gravi, le donne sono consultate nei consigli, spesso la loro opinione fa legge.

La donna gode tra i popoli del Sahara una grande libertà, della quale sembra che non abusi.

Quando i Tuareg vedono arrivare alcuno la cui presenza sembra loro sospetta, cercano subito scampo nella fuga, abbandonando le donne, senza che queste s'impauriscano. D'altronde queste sanno di non correre alcun pericolo, perchè è regola che non sia fatto loro alcun male: per questo rispetto alla donna l'arido Sahara dei Tuareg può dirsi un paese ideale. Le donne parlamentano coi sopraggiunti, e quando è bene accertato che si tratta di amici o di gente pacifica, gli uomini, avvertiti, ritornano. Le donne sono anche più degli uomini desiderose d'indipendenza, e professano disprezzo profondo per tutti gli stranieri non musulmani, almeno in generale. « Alcune — scrive un viaggiatore — hanno rifiutato i regali che loro offrivo, e non li hanno accettati che quando sono stati loro consegnati dai miei servi musulmani ». Per la maggior parte sono musiciste, e suonano una specie di piccolo violino che ha suono debolissimo.

Le donne dell'Air vestono generalmente un telo di cotonina, avvolto intorno al corpo e stretto alla vita in modo che lascia il busto nudo; le più ricche si cuoprono il busto con una specie di camicetta molto corta (*Sciekabat*), aperta in alto davanti e munita di due aperture larghe per le braccia; spesso tali camicette sono ornate di ricami a colori. Le schiave negre e le donne che lavorano, hanno il busto scoperto; ma cessato il lavoro si cuoprono con un pezzo di stoffa. Le donne portano braccialetti di cuoio con disegni artistici di perline colorate, fabbricati a Ghat; portano pure pesanti anelli di cuoio alle caviglie. Alcune hanno grandi orecchini di argento o di zinco o di rame; altre, semplici pezzetti di legno attraverso il lobo dell'orecchio. Hanno anche collane d'argento a placche triangolari, talvolta incise, e ornate con perle di vetro o di metallo.

Il lavoro a cui attendono le donne, è la preparazione delle farine di miglio e di sorgo, che costituiscono l'alimento principale; questo lavoro è fatto da loro in piedi, battendo il grano con piloni di legno; e di solito accompagnano il lavoro con una cantilena monotona e continua. Tutte le notti, senza interruzione, presso i villaggi e gli accampamenti, si odono i colpi ritmici dei lunghi pali di legno nei mortai; e bisogna dire che le donne dormano di giorno, poichè di notte il loro lavoro non cessa mai. Se splende la luna, anche balli e canti occupano una parte della notte. Ma quando cessa il canto, le donne riprendono lo schiacciamento del grano, passando così senza transizione dal dilettevole all'utile. Il loro canto è sempre la medesima frase, di cinque note solamente, ripetuta con lentissimo ritmo, accompagnata da un basso ottenuto con colpi regolari sopra un tamburo, od anche sulle mani. Somiglia moltissimo

1 E 3. COLLANE DI DONNE; 2. « DERGIEM », ORNAMENTO DEL CAPO DELLE DONNE DELL'AIR (IN ARGENTO).

ai canti che si odono nel villaggio negro di Biskra o nelle oasi del Sud algerino. Molte donne suonano pure il violino monocorde; non si crederebbe, ma il suono di questo strumento è di una grande dolcezza; è dolce come un sussurro, tenue come un soffio.

COLONNETTE E TORTE DI SALE DELL'OASI DI BILMA.

Frase musicale cantata dai Kelui di Iferuane.

In occasione delle feste musulmane, i Tuareg si

DONNE CHE MACINANO IL GRANO A IFERUANE (AIR).

danno a divertimenti, e a danze più caratteristiche. L'orchestra si compone allora generalmente di parecchi tamburi cilindrici od ovoidali, fra i quali figurano veri e proprii tamburi baschi, talvolta di un violino monocorde, e talvolta anche di un clarinetto, che ricorda la *ghaita* degli Arabi d'Algeria.

I Tuareg in generale sono molto dolci coi loro animali domestici, i quali infatti sono così abituati a non essere maltrattati, che si familiarizzano subito anche coi forestieri. Le mandre si compongono specialmente di cammelli da carico, che talvolta vengono adoperati per rapide spedizioni ; ma i cammelli da corsa formano una razza speciale, detta dei *mehari*, che si differenziano per altezza di statura, finezza ed eleganza di gamba e del collo, estrema celerità e prodigiosa sobrietà. Dicesi che il mehari non grida quando soffre, per timore di tradire il padrone : e può resistere al digiuno fino a sette giorni d'estate, quando è in viaggio a carico. Nell'inverno resta due mesi al pascolo senza recarsi al guazzo. Prodigioso adattamento alle durezze e privazioni del gran deserto!

Mentre il cammello da soma fa ordinariamente

al passo 3 chilometri e mezzo all'ora, ossia da 25 a 26 chilometri al giorno, il mehari compie senza fatica egual numero di leghe. Foureau ricorda una corsa di circa 300 chilometri fatta in due giorni a dorso di mehari da uno sceicco d'In Salah.

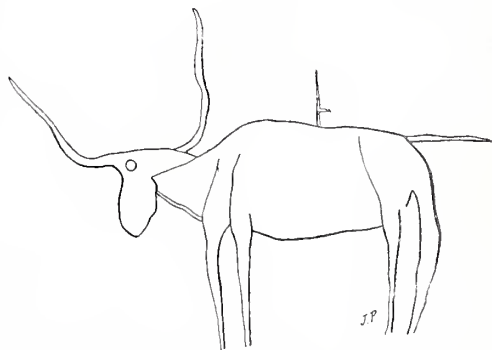
DETTAGLI DELLA COSTRUZIONE DELLE CAPANNE A IFERUANE (AIR).

Indicibili sono le cure che i Tuareg hanno per il cammello, il loro più caro compagno, mediante il quale possono recarsi in tutte le parti dell' immenso Sahara, dalle scogliere dei Tassili sino alle rive del Niger. Il cammello spiega il nomadismo di questi abitanti del Sahara, e perchè i Tuareg non siano agricoltori, sebbene in alcune valli dell' Hoggar la coltivazione basterebbe a mantenere degli abitanti sedentari. Il possessore del cammello non può restare nello stesso luogo, giacchè egli deve cercare, secondo le stagioni e le pioggie, i pascoli convenienti per le sue bestie.

L'educazione dell'animale è fatta con gran cura, sia per la corsa che per la guerra, ed invero pochi spettacoli sono più belli di quello dei mehari disposti per una spedizione allineati in fronte di battaglia: essi, col collo teso e gli uomini con la lancia alta, sembra formino un solo essere bizzarro d'aspetto formidabile. I mehari su cui cavalcano le donne, apprendono a tenersi in bilico a suono di musica.

Seduto sull'alta sella, il dorso appoggiato all'arcione, le gambe incrociate intorno ad una specie

TOMBA ANTICA
(LUNG. 80 M. L'ASSE MAGGIORE).

FIGURE SCOLPITE NELLA ROCCIA NELL'UAD TAGHAZI
(DIMENS. DELLA ROCCIA M. 2.40×2.15).

ANTILOPE INCISA SOVRA UNA ROCCIA NEL GUR GHDAMSIA
(DIS. LAMY).

BLOCCO DI ROCCIA (ALT. 2 M.) CON DISEGNI SCOLPITI.

di rialzo in forma di croce, il Targhi tocca il collo del cammello coi piedi nudi, conservando così libere le mani per far uso delle armi; in combattimento mira sempre al piede del suo nemico, giacchè, se riesce a troncarlo, l'animale non obbedisce più al suo padrone. Formidabile in guerra, necessario per i trasporti, il cammello contribuisce pure al mantenimento dei Tuareg, giacchè il suo latte è quasi l'unico cibo durante il tempo del pascolo; del pelo si formano corde; lo sterco serve di concime alle palme, o, disseccato, di combustibile; la sua carne è imbandita agli ospiti cospicui; la pelle, dalla quale si ottiene uno dei migliori cuoi, serve a far tende, oggetti di bardatura e utensili di famiglia.

L'abilità della Francia nell'opera sua di penetrazione nel Sahara è stata di saper comprendere i preziosi servizi che le avrebbero potuto rendere i cammelli corridori, e i loro mirabili cavalcatori (*meharisti*). A questi è dovuto il successo delle numerose escursioni di questi ultimi anni riuscite senza vittime e senza spargimento di sangue. Le grandi difficoltà, dopochè la Francia s'era stabilita nelle oasi del Sud algerino, non dipendevano più che dallo spazio. Ed essa allora reclutò tra i nomadi stessi di Uargla, di El Golea, i divoratori dello spazio. Nati alla vita nomade, essi non soffrono alcuna nostalgia, conoscono e capiscono il deserto, ne sanno interpretare tutti i segni, e sanno come alimentare i loro cammelli quando passano, a lunghe gambate, le macchie degli scarsi e poveri pascoli; tutte le difficoltà che richiedono un'arte difficile, ignota ai sedentari del nord, formano invece la vita dei meharisti. La eserciterebbero ugualmente senza organizzazione; organizzati militarmente e armati, non perdono la loro qualità essenziale, e ne acquistano altre, che li rendono invincibili dai loro uguali. Sotto capi che li comprendano e comprendano il paese, la tribù non cangia modi di vita, nemmeno militarizzata. Suo posto nomade di guarnigione è il pascolo, dove soggiorna e ancora vive nomade, come avrebbe fatto se i francesi non ci fossero. La sua presenza, possibile dovunque senza bisogno di preparativi, diventa il terrore dei pirati del deserto, che perciò sentono la necessità di sottomettersi.

Questa creazione di truppe mobili, che si possono dislocare rapidamente, senza esigenza di trasporti, ha permesso ai francesi le ultime meravigliose traversate e la sicurezza che ora presenta il vasto misterioso Sahara centrale.

Ultimamente il capitano Arnaud ha percorso in centoventisette giorni tutta l'Africa nord-ovest dal Mediterraneo al golfo di Guinea, da Algeri (15 febbraio 1907) a Cotonu (23 giugno), percorrendo all'incirca 5200 km., dei quali 1200 fece a cavallo e 2200 a dorso di cammello. Il felice esito non soltanto per la rapidità, ma per la completa sicurezza e tranquillità con cui sì lungo viaggio venne compiuto, senz'avere mai dovuto scaricare il fucile, ha dimostrato a quali risultati, in pochi anni, sia pervenuta l'opera assidua, intelligente, piena di tatto, della colonizzazione francese.

Durante questo viaggio così interessante, così rapido e così calmo, dal Mediterraneo al golfo di Guinea, il capitano Arnaud ed il tenente Cortier hanno veduto le più differenti condizioni di suolo, dalle pianure fertili dell'Algeria attraversate al rullo affaticato dei treni fino alle montagne sahariane dell'Adrar, dalla fisonomia strana, dove si inalzano rocce fantastiche che sembrano bestie accovacciate, o mostruose sfingi tagliate lentamente nei secoli dalle raffiche, dagli uragani incendiarii, dal sole divoratore, dalle rarissime pioggie, dentro pietre, che sono famose per la loro resistenza: grès, schisti, graniti scoloriti, porfidi, basalti, un vero caos spaventoso, interrotto qua e là da effimere pasture.

Alcune di queste regioni, oggi deserte e fatte sinistre dalla solitudine, erano fertili un tempo, quando erano abitate da sedentarii laboriosi e

previdenti; ma dal nord vennero le orde dei guerrieri nomadi, i quali cacciarono quei pacifici abitanti. Le loro cavalcature ed i greggi che si spingevano davanti, rasero il paese; ed essi lo saccheggiarono. Quindi i pozzi abbandonati si colmarono, scomparvero i pascoli; ed ora i Mauri, gli Arabi, i Tuareg, vanno errando attraverso questi spazii vuoti e nudi, cercando alla ventura la vaga superficie verde fecondata da qualche rara acqua benefica che possa fornire qualche nutrimento ai loro cammelli.

Molto tatto e buona grazia occorrerà alla Francia per assicurare l'organizzazione razionale di un paese così vasto, scarsamente abitato e le cui tribù, tutte indistintamente, mal sopportano l'ingerenza straniera. Sono tutti musulmani, non veramente praticanti, giacchè poco osservano le prescrizioni del Corano, ma sono musulmani; e tutto quel che non è musulmano, è per loro spregevole, e per conseguenza nemico. Perciò il Foureau esplicitamente ammonisce il Governo della repubbliea contro il pericolo di lasciare che vi s'introducano missionari. Il culto musulmano vi è custodito da marabutti arabi provenienti dal Tuat o dalla Tripolitania, che sono intelligentissimi per la massima parte, letterati quanto si possa desiderare, e sono clienti di qualche notabile, ed al tempo stesso suoi segretari. Sono essi che stanno a capo del movimento, e dirigono la politica degl'indigeni in un senso esclusivamente religioso. Tutte le corrispondenze infatti sono redatte unicamente in arabo. La lingua tuareg è rappresentata, bensì, da una scrittura particolare, che ha caratteri speciali conosciuti da gran tempo; ma rari sono i Tuareg che se ne servono, pochi sanno leggerla o scriverla.

Anche ai giorni nostri alcuni Tuareg si divertono ad incidere frasi in lingua tamascek e in caratteri tifinagh sulle rocce del loro paese, imitando in ciò gli antichi ignoti abitatori, i quali copersero di iscrizio-

ROCCIE-SFINGI DEL TASSILI DELL 'ADRAR.

ni e di disegni innumerevoli blocchi di grès e di granito del Sahara. Il suolo del Sahara conserva molte vestigia di una storia sconosciuta: pietre levigate, coltelli, accette, punte di freccie; vasi ruvidi od ornati, frammenti di macine, pietre collocate in circolo o in forma di viali: tutto un museo s'è raccolto dal Foureau e dagli altri viaggiatori che forma una collezione unica di oltre 6000 pezzi, raccolti in 223 località differenti, sovra un'area che dal Tademait s'estende sino all'oasi di Ghadamès e dai dintorni di Tuggurt sino all'Air. Che pensare degli uomini che incisero quelle pietre, che rizzarono quei dolmen? sono essi i medesimi che hanno bevuto nelle uova di struzzo elegantemente incise, o che lasciarono sulla sabbia dei grani di collane in avorio, perle di vetro e braccialetti smaltati di stile ignoto? cosa pensare dalla strana constatazione fatta dal dott. Hamy: che gran numero di quei vasi antichi si distaccano da tutti i procedimenti noti del Sahara e del Sudan attuali, mentre se ne riproducono quasi le identiche forme premendo della creta nei panieri dei Somali?

Forse il tempo s'avvicina, in cui i più prudenti archeologi si avventureranno alla scoperta di quelle rovine, alla caccia delle iscrizioni indecifrate che dalla missione Foureau-Lamy, sino alla missione Arnaud, vennero trovate dagli esploratori lungo i loro itinerari. Forse è vicina l'epoca in cui turisti amanti dei loro comodi penseranno alla possibilità di una villeggiatura verso Tombuctu o sui monti dell'Hoggar e dell'Air. Ai ricchi seguiranno gli studiosi, che si sentiranno tentare dai misteri africani. Allora molti veli verranno sollevati, molti preconcetti cadranno. Il gran Deserto rimarrà sempre la regione delle vaste e aride solitudini; ma collegato in ogni verso e tra tutti i punti da servizi combinati di automobili e di *meharisti*, come già lo si viene traversando coi fili del telegrafo, non presenterà più un pollice di terra vergine inesplorata.

A. GHISLERI.

BIBLIOGRAFIA — Non essendo questa una rivista di erudizione, citiamo unicamente delle maggiori fonti: i *Documents scientifiques de la Mission Saharienne* (2 vol. con Atlante) del *Foureau* e pubblicati dalla Società Geografica di Parigi, e le pubblicazioni del Lenfant, del Chudeau, dello Schirmer, del Gautier nelle riviste speciali. Veggasi per le località menzionate la Dispensa XII (*Sahara Occidentale*) dell'*Atlante d'Africa* in corso di pubblicazione presso l'Istituto It. d'Arti Grafiche di Bergamo e la cartina dell *Emporium* (novembre 1907).

LE « HAGIRA-MEKSUBA », PIETRE SCRITTE DELLA VALLATA DEL TACHTUFELT, LIMITARE NORD DEL DESERTO (REGIONE DI FIGUIG).

GABRIELE BELLA — REGATA DI DONNE IN CANAL GRANDE.

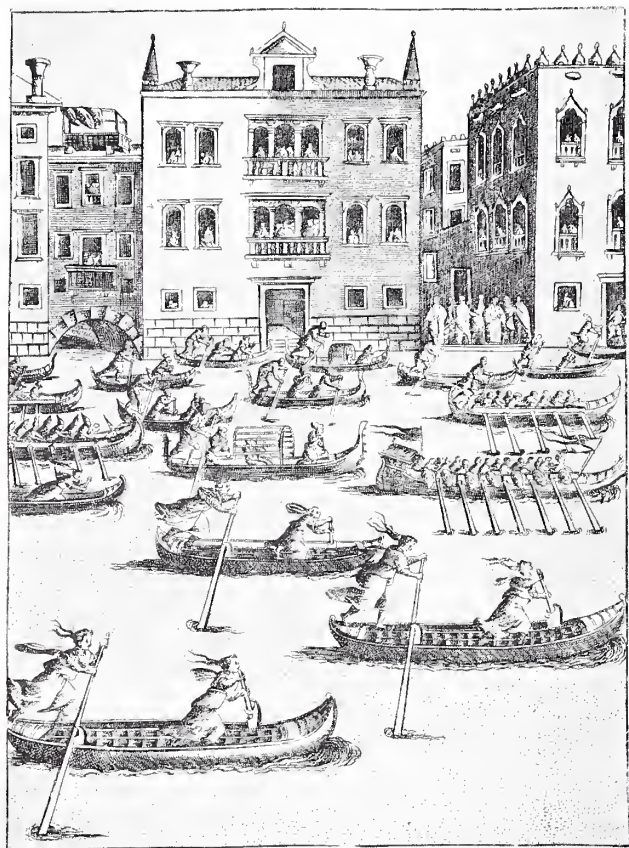
(Venezia, Galleria Querini-Stampalia). (Fot. Filippi).

REGATE DI DONNE, FRESCHI E PASSEGGI A VENEZIA.

DI Gabriele Bella, ch'io sappia, si conservano quadri soltanto nella Pinacoteca Querini-Stampalia in Venezia, dove sono in numero di 66, e ben si capisce come la povera opera di codesto mestierante del pennello, che vide l'alba del secolo XIX, non abbia trovato la larga accoglienza accordata già alle incisioni od ai quadri del Carlevaris, del Marieschi, del Canaletto, del Guardi e d'altri, giacchè alla famiglia dei « vedutisti » veneziani appartiene il Bella, e soltanto in grazia del soggetto trattato merita la nostra attenzione. Nelle sue disadorne tele ci conserva vedute di Venezia, e memorie di feste e di usi della decadente e sempre magnifica Repubblica, le quali, se talora ricorrono nelle opere dei maggiori, tal'altra son unici documenti rappresentativi di quei sontuosi spettacoli, che spesso ispiravano la musa popolare. Avvicinare i quadri del Bella alla poesia specialmente popolare, che a vicenda s'illustrano, è appunto mia intenzione e, mentre presto dirò del famoso ghiaccio del 1788, non sarà fuor di luogo nell'attuale stagione rievocare insieme colle *regate* i *freschi* e i *passeggi*, che deliziavano la molle società settecentesca.

La regata fu poeticamente e storicamente descritta da molti: ricordo soltanto la *Lettera* di Emanuele Cicogna [1], che nemmeno in tale occasione dimenticò di essere benemerito bibliografo e con-

[1] *La Regata di Venezia*: *Composizione poetica in dialetto veneziano di* C. Di Prata... *cui fa seguito una Lettera sul medesimo argomento di* E. A. Cicogna, Venezia, 1856.

densò in brevi pagine pellegrine notizie, seguite dall'elenco debitamente illustrato delle regate pubbliche e private, che si fecero dal 1300 al 1847. L'etimologia più diffusa di tal voce è quella che si collega colla probabile origine della regata, che, la prora, tutti disposti in linea o *riga* (*rigata*), sfidandosi al corso, e nella gara vigorosa si addestravano i giovani popolani a ben maneggiare il remo sulle galee di battaglia » [1]. Altri crede che *regata* sia derivazione di *auriga* — *aurigare* —

REGATA DI DONNE.
(Dagli « Habiti » del Franco).

« divenuta poi magnifico e pomposo spettacolo, ebbe origine da una mostra di perizia e di forza. Infatti, per agevolare il tragitto ai balestrieri, che dalla città si recavano ai bersagli del Lido, il governo faceva tener pronte all'approdo della Piazzetta alcune barche di trenta fino a quaranta remi (*ganzaruoli*). Volgevano i ganzaruoli verso il Lido *aurigata*, donde *gara*, o, più verosimilmente, di *ramus* (remo) — *ramigium* — *ramigata* — *ragata*; altri ancora ricorre al francese *ergoter* (disputare), che alla sua volta risale al latino *ergo* (dunque).

Preso unicamente carattere di spettacolo, la re-

[1] Così il MOLMENTI nella sua monumentale opera *La storia di Venezia nella vita privata*, Bergamo, 1905, v. I, p. 206.

gata veniva data prima a spese pubbliche, poi a spese dei patrizi, obbligati a decorare e a comandare le proprie imbarcazioni per maggior lustro della città; altre volte concorrevano nelle spese le fraglie delle arti o la regata veniva allestita da privati cittadini o da società e compagnie, come quella famosa della Calza. Ed era data per festeggiare elezioni di magistrati, più spesso in onore di personaggi o principi stranieri, taluno dei quali volle offrire a spese proprie il magico spettacolo alla città ospitale. Ai pomposi addobbi dei marmorei palazzi corrispondevano quelli non meno ricchi e vaghi e fantastici delle *peote* (barca di mediocre grandezza con coperchio), delle *bissone* (barca più leggera a otto remi), delle *margarote* (battello leggero a sei remi), delle *ballottine* (battello leggero a quattro remi), che, comandate dai patrizi patroni, prima percorrevano il Canal Grande, indi si schieravano ai lati della *macchina* per assistere alla regata o farle scorta. E ricca e fantastica era pure la *macchina* (l'odierna tribuna), collocata per lo più tra i palazzi Foscari e Balbi. Nella regata forse più sontuosa, quella per il duca di Yorck, del 1764, essa « rappresentava la Regia dell'Allegrezza con figure al naturale nel primo piano, regalmente adornate, indicanti la bella Venezia in atto di abbracciare teneramente l'Inghilterra, con alli lati la Giustizia e la Prudenza. In mezzo del secondo piano stava in basso rilievo il nume Apollo con la dea Venere da una parte e con Diana dall'altra. Terminava essa Macchina con nobile finimento, con ghirlande e con vasi pieni di fiori, sembrando fosse stata piantata dentro un giardino, e con istrumenti da fiato d'ogni genere e con

GABRIELE BELLA — CORSO DI REMIGANTI (« SOLAZZIERI ») AL « FRESCO ».
(Venezia, Galleria Querini-Stampalia).

tamburi ». Al convenuto segnale le barche, che prendevano parte alla regata, rompevano lo *spaghetto*, che le tratteneva in diritta linea alla Motta o punta di S. Antonio di Castello, percorrevano tutto il Gran Canale e al ponte della Croce giravano il *paletto* per ritornare dinanzi alla *macchina*, dove i vincitori ricevevano i premi: danaro, vesti o altri oggetti, bandiera di vario colore a seconda del merito, e l'ultimo vincitore anche porcellino vivo.

Ad alcune regate parteciparono anche donne: il ricordo più antico risale al 1493, il più recente al 1784 [1]. Tali gare avevano generalmente lor punto di partenza non dalla Motta, bensì dalla Dogana, e i battelli erano a due remi, ma talora anche a quattro, come c'informa il Sanudo: « 1502, a dì primo avosto. Fu fato regata de XI barche di femene di le contrade, a quattro per barcha, che vogava da San Zorzi Mazor fino a la cha' del marchexe, dove era la raina [Anna d'Ungheria], a chà Zorzi, a San Marcuola, andata a veder, con molte done nostre acompagnata; e fo a hore XXI ». E la gara di donne, per lo più da Pellestrina e Sottomarina, vediamo aggiunta alle più splendide regate: del 4 giugno 1764, allestita in onore del duca di Yorck, del 3 giugno 1767, fatta per festeggiare Carlo Eugenio di Würtenberg, dell'8 e del 25 agosto 1784, per solennizzare la venuta prima di Gustavo III di Svezia, poi dell'arciduca d'Austria, nuovo governatore di Lombardia. Per queste regate, più che per le precedenti, si ebbe una vera fioritura di *Relazioni* e *Canzonette* con descrizioni delle allegoriche barche e della fantastica *macchina*, con i nomi e le lodi dei regatanti e dei patrizi *patroni*. Ragguardevole numero di tali foglietti a stampa si conserva nelle miscellanee 183 e 2888 della biblioteca Marciana e da esse ne trarremo qualche saggio per quanto riguarda le regate di donne, dopo aver ancora

GABRIELE BELLA — CORSO DELLA « SENSA » NEL CANALE DELLA GIUDECCA.
(Venezia, Galleria Querini-Stampalia). (Fot. Filippi).

[1] Nel 1751 anche a Capodistria vi fu una regata di donne, la cui memoria fu testè rinvenuta dal quel sagace investigatore delle antiche tradizioni veneziane, che è CESARE MUSATTI. Cfr. *Pagine istriane*, a. III, 1905.

notato che una sola incisione e una sola tela: del Franco e del Bella, ci rappresentano le gare di rematrici, mentre conosciamo parecchie incisioni e tele rappresentanti la regata d'uomini.

4 GIUGNO 1764

A sto spettacolo
Della Regatta,
Ch'è stada fatta
Co gran splendor,
Tutti se butta
Fora de liogo,
E mi ghe ziogo
Dove xe 'l cuor.

Xe bello in vero;
Tutto è sontuoso,
E maestoso
Xe el Gran Canal.
Xe stae descritte
Le gran Peote,
Le Margarote
Che un mondo val.

Delle Bissone
La gran ricchezza,
E de so Altezza
La prencipal.
Fin della Macchina
La gran struttura
A desmisura
Lodar no val.

Tutti è concorsi;
Omeni e donne
E le persone
De condizion.
S'ha visto el Diavolo,
Fin li Sassini
E i Truffaldini
Co Pantalon.

Purichinelli,
Le Gnache [1], i Ebrei
Gode i putei
A remirar.
Tutto è strumenti
Tutti fa chiazzi
Damaschi e arazzi
Xe per sto mar.

Caro sior Momolo,
Mi ve ringrazio
E no me sazio
De farve onor.
Della finezza
Che m'avè usada,
Che la xe stada
Vera de cuor.

Co dei signori
Che n'abbiè messi
E rosti e lessi
Su i coppi al sol.
L'è stà un invido
Ben veramente
Da omo valente,
Da bravo fiol.

Tutti xe in gringola
E in movimento,
E il gran momento
I stà a spettar
Che zò le Femene
Vegna in cariera
A tior Bandiera
Per ripossar.

L'ora xe questa
Che le vien via
De tutta sìa
Che le par bon.
Ghe va per aria
I cotoletti,
E i galanetti
Va de svolon.

Ghe fa spalliera
Le gran Peote,
Le Margarote
Tutte drio man.
Co le Bissone
Le Ballotine,
E altre Peotine
Da cortesan.

In equilibrio
Le se destira,
Tiossa delira
Come un bisson,
Perchè insolenze
Ghe fa Stivella
Co la Panella
Per tiorghe el bon.

Ma ghe dà Boscola
Tanto de schena
Che ben la scena
L'ha terminà.
Le ghe va avanti
Tanto infuriae
Che slontanae
Un mio le se ha.

Mai più s'ha visto
Primo sì bello,
Com'è sta quello
De queste do.
Le xe lontane
Più de tresento
Barche e un portento
Sempre el dirò.

Vien zo segonde
Le do Sorelle
Boscole, e anch'elle
Ga un bell'onor.
Le terze arriva
Tessa Panella
Con la Stivella
Con gran livor.

La donna Menega
Co la so Mora
Se butta fora
Per acquistar
Con gran fadighe
Fama e concetto
Col so Porchetto
Dal popolar.

No posso dirve
El divertimento,
Che in quel momento
Per tutto è sta.
El genio matto
Gh'entrava a tutti,
Ma più in tei putei
El ghe restà;

Per tutto il mondo
Corre la fama,
E tutti chiama
A rimirar:
Che fin le Femene
In sto paese
Virili imprese
Le sa emular.

Le xe cortesi
E le xe amabili,
E tutte affabili
Ben d'ammirar.
Viva per sempre
Le Veneziane
Che le più umane
No se pol dar.

[1] Remiganti vestiti da donne.

3 GIUGNO 1767

. . . .
Le donne termina
El gran schiamazzo
El gran fracazzo
Per el Canal.
Con la Compagna
Lucia Stivella
Vien via zà bella
El *Primo* aver.

Boscola e Tiozza,
Donne stimae
Per le vogae,
De tutto cuor

Vien via segonde
Con molta fretta,
Boscola aspetta
El terzo aver.

Quarta Bandiera
Le do gran Boscole
No digo frottole
S'à sfadigà.
El so *porchetto*
A Pelestrina
Sulla marina
Le goderà.
. . . .

8 MAGGIO 1784

. . . .
Qual rumore insorge a un tratto?
Il bisbiglio va crescendo.
Chi le palme va battendo?
Quali grida intorno van?
Ah m'accorgo; è questa appunto
Delle Donne la regatta.
Or vedrem l'imbelle schiatta
Non curar lo scherno insan.

Ecco qua di Pellestrina
Le due Boscole guerriere
Colle *rosse* lor bandiere
Un viril mostrando ardir.
A me sembran due cervette
Le sorelle Danesine,
Coll'insegne *lattesine*
Esse fan tutti stordir.

GABRIELE BELLA — CORSO NOBILE DA « S. STAE » SINO ALLA CROCE.
(Venezia, Galleria Querini-Stampalia). (Fot. Filippi).

La Bariotta detta Onofria
E Santina Gabrielli,
Ambe avezze alli duelli,
Spiegar *verde* i lor vessil.
Stringan gaia la *gialetta*
Le due Gheze col *Porchetto*
Ed accrescono il diletto
Allo spirto più senil.
. . . .

Vicino a noi si rievocò per un istante l'antico uso e alla regata dell'8 agosto 1880 Sottomarina, dopo oltre un secolo, mandò venti delle sue vigorose donne: a giudicare dai nomi, quasi tutte Boscolo e Tiozzo, discendenti proprio delle forti vincitrici delle gare settecentesche (cfr. *Gazzetta di Venezia*, 6, 8, 9 agosto 1880). Ma questa volta non cantò le vittorie la Musa popolare, bensì ne trasse ispirazione Luigia Codemo, che pubblicò i suoi versi nell'*Illustrazione popolare* del 20 agosto 1880, donde cortesemente mi fu concesso di riprodurli.

LA REGATA DELLE DONNE IN VENEZIA

Volate, Amazzoni,
Sul piano ondivago
Giusto alla *forcola*
Il remo e solido,
Ritte sui mobili
Fianchi belligeri
E l'occhio impavido
E fermo il cor!

Volate! i celeri
Colpi misurino
Gonfi i bicipiti
E i polsi fervidi.
All'opra, indomite,
Aurighe placide,
Belli v'invitano
Guadagno e onor.

Sta salda, Boscola,
Bibi secondala,
Balona incurvati
Sul remo lanciati...
In gara fervida,
Oh quante in ansia
Turbe vi guardano
Fra speme e fé!
. . . .

Ma i remi battono,
Stridon le forcole,
Le spume in iride
Si polverizzano.
Sui forti femori
Le gonne ondeggiano,
Le aurighe all'ardua
Meta arrivàr.

Chi vinse? E' Boscola?
Bibi, la Giggia?
Di gloria è Pézzoti
Che tutta rorida
Di stille tremule
Solleva il cantico?...
Prima il bel làbaro
Chi sventolò?

GABRIELE BELLA — CORSO DELLA « SENSA » NEL CANALE DELLA GIUDECCA.
(Venezia, Galleria Querini-Stampalia). (Fot. Filippi).

GABRIELE BELLA — CORSO DELLE DOMENICHE DI QUARESIMA A S. PIETRO DI CASTELLO.
(Venezia, Galleria Querini-Stampalia). (Fot. Filippi).

Che importa?... Un unico
Certame vinsero
Del mar le amazzoni...
Or, *cives, plaudite!*

Quando le intrepide
Donne trionfano
Giammai la patria
Perder non può.

* * *

Più antico della regata vuolsi il *corso*, vale a dire quel trascorrere su e giù per i maggiori canali, che facevasi per diporto con gondole in determinati giorni: anzi, taluno vede persino la vera origine della regata nelle gare che spontaneamente sorgevano in codesti singolari passeggi, che, per essere divertimento della buona stagione, furono chiamati più tardi anche *freschi*. Tanti erano i *corsi* quante le *sagre* che si celebravano in prossimità d'uno dei principali canali o della laguna: per le feste di s. Giorgio, s. Agnese, ss. Gervasio e Protasio, s. Basilio, s. Sebastiano, s. Niccolò, s. Vito, ss. Giovanni e Paolo, s. Giustina, s. Anna, s. Domenico, s. Pietro, s. Geremia, s. Giobbe ed altre; e con ancora maggior affluenza nei lunedì di settembre e di ottobre verso il Lido, nella vigilia e nei giorni successivi di s. Marta, la festa della *sogliola*, e negli ultimi secoli, per il Redentore, la festa che sola sopravvisse. Fra tutte si distinguevano le barche condotte dai *solazzieri*, giovani di buone famiglie, e dai *cortesani*, uomini forti e allegri, di ogni condizione sociale, ai quali era gradito ogni esercizio ginnastico [1]. Nè mancavano gondole patrizie con gentildonne in mezzo a quel turbinio di barche cittadinesche e popolari, che dopo le allegre cene illuminate coi palloni di carta, riversavano al Lido, sulle Zattere, sulle rive, pur piene di canti e di suoni, la folla ancor assetata

GABRIELE BELLA — CORSO DI CORTIGIANE IN RIO DELLA « SENSA ».
(Venezia, Galleria Querini-Stampalia). (Fot. Filippi).

[1] Cfr. MOLMENTI, op. cit., v. III, p. 219.

di piacere. Ma certo a quei baccanali le gentildonne avranno preferito i *freschi* più tranquilli e galanti, che metodicamente si godevano già in antico nel canale di Murano, poi alla Giudecca, nel rio della Sensa, nel canale di s. Lucia o di s. Croce e quelli che cominciavano col secondo giorno di Pasqua e si ripetevano ogni domenica e ogni festa fino al settembre sul Canal Grande:

L'istae ai freschi gondole a do remi
Si vede in Canal Grando senza fin
E in mezzo all'armonia d'un violin
Se sente spesso: para avanti, premi.

Così il Businello [1], mentre nel secolo successivo il Dotti più apertamente scriveva nel suo *Ricordo al Serenissimo Doge*:

. . . .

Ecco il *fresco*, io già non dico,
Che vi sian dei contrabbandi,
Ben confidami un amico,
Che vi son dei gusti grandi.

Fin ch'è giorno, ad una ad una
Vanno larghe le barchette,
Quando poi la sera imbruna,
Si riducono alle strette.

Sia poi caso, sia mistero,
Ch'ogni filo si raddoppi
Non finisce il lavoriero
Ch' il cordon va tutto in groppi.

Io sostento esservi gusto
Men di quel, che vi si crede,
Ma suol esservene giusto
Più di quel che vi si vede.

. . . .

Vassi al Lido ed a Murano,
Dov'ogn'orto ed ogni macchia,
E' un bel bosco di baccano
Per chi balla e per chi pacchia.

E un terzo poeta satirico, il Lamberti (*Le quatro stagion*: *L'istà cittadin*), per sferzare i suoi contemporanei, fingeva di voler colpire soltanto le precedenti generazioni per il piacere che queste trovavano nei *freschi*, tenuti in onore fino ben innanzi nel secolo XIX:

. . . .

Florian[1] su la sera
Par proprio una fiera.
Teatro e casini
Ve porta ai matini,
Se' ancora al salvadego
Che in cielo xe el sol.

No gh'è i caregoni
Dei nostri vechioni,
Le done in busteto,
L'anguria, el figheto,
E tanto de ventolo
Co sior pantalon.

No gh'è mo' quei sempi,
Che andava in quei tempi
Vogando in batelo
Col so polastrelo;
No fa siora Momola
L'amor sul balcon;

Ne più le signore
Strapazza le ore,
E in stil pedantesco
Va in gondola al fresco.
Sti gusti ridicoli
Per mi no li gò.

No andè a santa Marta
Per veder de carta
Farali e baloni,
Tartane coi soni,
E gropi de gondole,
Che voga su e zo:

Tre o quattro vignazze
Co cento donazze,
Che sta alegramente,
Sul far de sta zente,
E miera [2] de stolidi
In barca a cenar.

Oh nu semo stai
Assae fortunai
A nascer più tardi!

. . . .

Piacemi infine riferire due sonetti d'anonimo settecentesco, rinvenuti nel cod. Cicogna 1198 del Museo Civico di Venezia dall'egr. prof. Livingston.

Cerchemo in acqua el fresco e cresce el cuor
Per via d'antiparistasi l'arsura
E dalle spume de quel salso umor
Dolce renasce Venere più impura.

Qua voga el barcarol da traditor,
Qua voga el spassizier senza mesura:
La fadiga de un dal gran suor,
Dell'altro dai sospiri se misura.

Amor fa in sto canal le so regatte,
Anzi guerra naval xe in ogni parte;
Col fuogo e colle frezze se combatte,

Altri resta in caena, altri se parte
Maltrattai, o da paura altri la batte,
Altri d'un ben servir mostra le carte.

Di corsier remiganti o quante schiere
Zapan con piè spalmato un campo d'onde
E mentre in sè ribolle e si confonde
Segna di spugne (*sic*) il mar le lor carriere.

Ben cento prore, o come in gir leggiere!
Vanno al corso a prender aure gioconde
E perchè trovan l'aure moribonde
Fra gli estivi calor tutte son nere.

Quivi or segue or s'incontra un dolce viso
E v'appaga il desio, ma in un momento
Mi sparisce dagli occhi e resto anciso,

E s'a far preda d'aure è solo intento
Questo corso di legni, ahi! et or m'avviso,
Mentre perdo 'l mio ben, ch'ho perso il vento.

[1] *La Moda* in cod. Querini-Stampalia, VI. 11, c. 216a. Il Businello ricorda i *freschi* anche nei *Trattenimenti di chi vive a Venezia* in cod. Querini-Stampalia, VI. 18, c. 282b e altrove. La tavola del Franco *(Habiti)*, rappresentante uno di tali *freschi*, è accompagnata dalla scritta: « In questa maniera la State ne' gran caldi si va ai freschi per li canali della città la sera fino a mezza notte con musiche di voci e diversi istromenti, con grandissimo diletto, con le signore Cortegiane, e spesso anco si cena in barca con mirabil piacere ».

[1] Il famoso caffè.

[2] Migliaia.

*
* *

Parecchi di codesti *corsi* vediamo nelle tele del Bella, mentre due soli *passeggi* ei vi ritrasse: il passeggio della riva degli Schiavoni, venuto in uso dopo il 1780, epoca in cui la Riva fu allargata, e quello che si faceva all'alba in certe mattine di primavera e d'estate in Erberia a Rialto. Udiamone la descrizione lasciataci da quel bizzarro uomo che fu Giacomo Casanova (*Mémoires*, v. III, cap. IX): « Les personnes de la bonne compagnie qui vont se promener à l'*Erberia* d'un peu bon matin sont convenues de dire que c'est pour jouir du plaisir de voir arriver des centaines de barques chargées de légumes, de fruits et de fleurs, qui viennent des nombreuses îles qui avoisinent la ville; mais tout le monde sait qu'il n'y a que les jeunes gens et les jeunes femmes qui ont passé la nuit dans les plaisirs de Cythère, dans les excès de la table, ou qui, désespérés par la fortune et victimes de l'imprudence, ont perdu leur dernier espoir ou jeu, qui aillent dans cet endroit pour respirer un air plus libre et calmer leur agitation. Le goût de cette promenade prouve combien le caractère d'une nation peut changer... Enfin c'est une sorte de bon ton à cette promenade matinale d'avoir l'air abattu et de montrer le besoin d'aller se mettre au lit ».

Ma altri *passeggi* erano più famosi: non tanto quello ancora in uso sulle Zattere, nel primo giorno di Quaresima, e quello sulle Fondamente nuove, bensì l'antico ed aristocratico *passeggio* invernale di Campo S. Stefano, che cedette poi il luogo al *passeggio* invernale ed estivo, reso più attraente dai comodi caffè della Piazza di S. Marco, la cui *Lista*,

> Che per tutti già non è,
> Ma prescritta ai nobil piè [1],

fu immortalata dal pennello del Favretto, non meno che dalla filosofica arguzia di Gaspare Gozzi (*Sermone* IV: *Del passeggiare la sera in Piazza*):

. . . .

> Scocca l'un'ora: è luna piena: io vado.
> Già sono in Piazza . . . .
> . . . . ecco ch'io veggo
> A torme a torme fuor d'ogni callaia
> Sboccar le donne. Non come uom del volgo
> Studio però nomi e casati. Ardisco
> Di più: gli animi leggo: intendo, e rido.
> Due file io veggo: le più belle vanno
> Dove la luna co' suoi rai percuote;
> Stan l'altre all'ombra e la patente luce
> Odian per onestà. Santa onestade!
> Dicon le prime: Esse stan bene al buio,
> Visi da pipistrelli! — Dicon l'altre;
> Oh che baldanza! ecco le merci a mostra.
> Io passo ed odo. Indi rimiro gli atti
> Varî di ciascheduna. Or veggo brevi
> E presti passi: una, incordata i nervi,
> Va lenta e sopra sè; dimena l'altra
> Come anitrino gli ondeggianti lombi;
> Qual alza ardita il collo; un'altra un poco
> Da un lato il torce; e v'ha chi appoggia i polsi
> Su' fianchi, e spinge i gombiti all'indietro,
> E il ventaglio apre e chiude. — Oh quai diversi
> Casi uterini! Ippocrate direbbe;
> Qual clima è questo, che donzelle e donne
> Convulse rende? — O Ippocrate, son vezzi.
> Lunga è l'arte, ben sai, la vita è breve,
> E nuove cose a noi scoperte ha il tempo.
> Come la nostra hanno le donne un'alma
> Che dà lor vita, e ne' polmoni forza
> Di tirar l'aria e fuor cacciarne il fiato:
> Ma brama d'esser belle, alma seconda,
> Gli atti lor governa. Essa nel capo
> Siede conducitrici, e in mano i nervi
> Tiene e torce a suo senno, e i gesti acconcia
> In faccia altrui, qual cerretan perito,
> Fil di ferro tirando o funicelle,
> Figurette maneggia. I storcimenti
> Ch'essa produce, han le moderne scuole
> Chiamati leggiadria, vaghezza e garbo.
> Grata commedia! Ah qual commedia e farsa,
> E spettacol sublime io veggo insieme
> Ne' diversi vestiti! e grido: E' questa
> Scena in Francia o in Lamagna? e son donne
> Qui nostrali, chinesi o di Mombazza?
> Al veder tolte d'ogni luogo fogge,
> E d'ogni regïone abbigliamenti,
> Siam da per tutto; e non sol genti vive,
> Ma pitture, rabeschi, arazzi e carte.
> Con l'elmo in capo al torniamento vanno
> Bradamante e Marfisa; un'altra, tolto
> Dal semplice orticel novo ornamento,
> Del cavol crespo ecco la foglia imita,
> O, dalla sporta umil tratto l'esempio,
> Cappellini si forma. Una è in capelli;
> E della cuffia sulla tempia all'altra
> Svolazzan l'ale. Tristanzuola e macra
> Questa cammina, e l'imbottita tela
> Mi segna a pena ove s'innalzi il fianco;
> Quella procede, anzi veleggia intorno,
> Qual caravella, con immenso grembo
> Di guardinfante, pettoruta e gonfia.
> Ha ciascheduna, passeggiando intanto,
> Due maschi a lato, e men felice turba
> Che indietro segue. La beata coppia
> Confitta a' fianchi, ad ogni mover d'anca
> Della signora sua misura i passi.

[1] BARUFFALDI, *Baccanali*, Bologna, 1758, v. II, p. 203.

Ella talvolta indietro guarda e nota
S'ha la sua schiera; e la seguace gente
D'esser seco s'applaude e umíl cammina.
Molte ancor veggo delle figlie acute
Vecchierelle custodi. E' gentilezza
Che la fanciulla col garzon passeggi;
Ch'ei le cianci all'orecchio, essa risponda:
E la madre e la zia, nuove maestre
Di gentilezza, stan da lunge e fanno

Ma già men vado; che si cambia il foglio
In sermon sacro; e a te non vo' che sembri
Che al Vitelleschi le parole io rubi.

Anche il Goldoni (*Le donne gelose*, I, 4) bonariamente toccò l'abuso del passeggio a S. Marco: « *Chiaretta.* Mi a pettarme su un balcon, no gh'ho gnente de gusto; co no andemo sul *Liston*, mi no

GABRIELE BELLA — PASSEGGIO DELLA NUOVA RIVA DEGLI SCHIAVONI.
(Venezia, Galleria Querini-Stampalia). (Fot. Filippi).

Di testuggine i passi; e intanto insieme
Parlan di guardia, di prudenza e d'occhio.
Ruvidi antichi tempi e genti sciocche!
Secol nostro beato! appena allora
Eran bastanti chiavistelli e stanghe
A guardar le fanciulle in una stanza;
Or nelle piazze a custodirle caste
Bastan le vecchie con la cispa agli occhi.
Sì dico, e rido. Oh! quai valenti nuore
E da faccende e casalinghe, e quali
Attente mogli a' novellini sposi,
Questo beato secolo apparecchia!

vegno gnanca fora de casa. — *Giulia.* Cossa voleu che andemo a far sul *Liston*? Ghe xe un mondo de baronaggia, che no se pol caminar. Truffaldini, purichinelli, gnache, tuti i baroni ghe corre drio, e co se gh'ha qualcossa de bon, se va a rischio de imbrattarse... ». Nè inosservato passò alla Musa popolare, che per la sua sguaiatezza [1] ci

[1] Cfr. MALAMANI, *Il Settecento a Venezia*, Torino, 1891, pagina 48.

permette di riferire soltanto un sonetto già edito da Ernesto Volpi.

SOPRA L'ABUSO DELLA PIAZZA

Oh che Liston! La sera tutti a mazzo
Le dame e i cavalieri, che solazza,
In circoli sentai, che i beve in giazzo
E i forma un Arcipelago in Piazza.

Sta moda è bella! Ma xe un gran strapazzo
Mischiar la dama qua la...
Esposta a comparir col so mustazzo
Senza aver distinzion da razza a razza.

E' vero, che xe scuro: ma sta union
Fa confonder cristalli co' diamanti,
E mostra che l'amor xe un opinion.

Orsù dirò quel ch'è stà dito avanti,
Chi tutte quelle donne ch'ha berton
Xe certo professori o dilettanti.

Arnaldo Segarizzi.

GIACOMO FAVRETTO — IL « LISTON ».

LE ESPOSIZIONI ARTISTICHE:

LA PRIMA MOSTRA ROMAGNOLA D'ARTE A FAENZA.

IN occasione del terzo centenario della nascita d' Evangelista Torricelli, inventore del barometro, la linda e graziosa cittadina di Faenza, celebre nella storia dell'arte per le sue ceramiche, ha voluto avere anche essa la sua esposizione, in cui la Scienza, l'Arte e l'Industria presentassero i loro prodotti e che è stata annunciata in tutta l'Italia da uno dei più leggiadri cartelloni di Marcello Dudovich.

Di questa mostra, inauguratasi il 15 dello scorso agosto, coi soliti discorsi ufficiali, alla presenza di due vice-eccellenze, i giornali quotidiani italiani hanno già parlato più o meno a lungo, lodandone con ragione gl'iniziatori, l'architetto e gli espositori. Io, quindi, mi limiterò a parlare ai lettori dell'*Emporium* di ciò che più in essa può loro interessare, cioè della sezione delle belle arti, che intende anche essere la prima di una serie di mostre biennali, a cui Faenza continuerà ad invitare, non soltanto gli artisti romagnoli, ma anche quelli delle altre regioni d'Italia, non soltanto gli artisti italiani, ma anche gli stranieri.

* * *

Ideando ed effettuando questa prima mostra, il segretario Gaetano Ballardini, che ne è l'anima, e i suoi volonterosi cooperatori hanno dato prova di comprendere ciò che possa e debba essere, dopo l'esempio glorioso che da tredici anni ne dà in Italia Venezia, un'esposizione artistica.

Sale vaste e luminose, decorazione semplice ma snella ed elegante nella piacevolezza italica, la quale è merito precipuo di quell'abile e disinvolto ornatista che è Galileo Chini, distribuzione calcolata e sagace delle opere di pittura, di scoltura e d'inci-

MARIUS DE MARIA — LUNA ALTA.

G. A. FJAESTAD — EFFETTO DI NEVE.

sione, in modo che ciascuna possa, per quanto sia permesso dalle esigenze talvolta tiranniche dello spazio, essere gustata appieno, senza ricevere o recare disturbo alle opere vicine: ecco le doti che subito appaiono ai visitatori della mostra romagnola d'arte di Faenza e ne conquistano di primo acchito le simpatie.

Quando poi la loro attenzione dal complesso armonioso e signorile passa ai quadri, alle statue, alle incisioni ed agli oggetti d'arte applicata, essi non possono che rimanere gradevolmente sorpresi nell'accertarsi che una piccola città di provincia sia riuscita a radunare una così eletta ed interessante scelta di opere di molti dei più valenti, simpatici e noti artisti, non soltanto d'Italia ma anche dell'estero.

Due sale appaiono in particolar modo notevoli per misurato equilibrio d'insieme e pei rapporti di ricercata omogeneità estetica che ne lega le tele e le statue che vi figurano: la sala tedesca e la sala della Giovane Etruria.

GALILEO CHINI — IL BATTISTA (AFFRESCO).

Nella prima, accanto a due ritratti di Franz von Lenbach, l'uno dell'attore francese Coquelin e l'altro di una giovine dama, ad un gruppo pregevolissimo di fanciulle in giardino di Franz von Uhde ed a una giovanile schiera di donne, vestite soltanto di veli e dipinte con pennello voluttuoso da Otto Hierl-Deronco, il noto, instancabile e quasi ufficiale ritrattista di Pio X, vi sono alcuni quadri minori dello stesso Hierl-Deronco, di Ugo von Habermann, di Toni Stadler e di Benno Becker, in cui più o meno spiccati ritrovansi pregi e difetti dell'odierno gruppo bavarese.

Le mostre recenti di Venezia, di Milano e di Firenze hanno dato l'agio al pubblico italiano di conoscere e di apprezzare i baldi ed entusiastici componenti del gruppo della *Giovane Etruria*, i quali si sono proposti di rinnovare e d'irrobustire l'arte toscana, che già da anni parecchi dava segni manifesti di monotonia e di stanchezza. Ritroviamo qui a Faenza, con opere nuove e con altre già conosciute ma che si riveggono con vivo piacere

D. BACCARINI:
RITRATTO DELLA SORELLA DELL'ARTISTA.

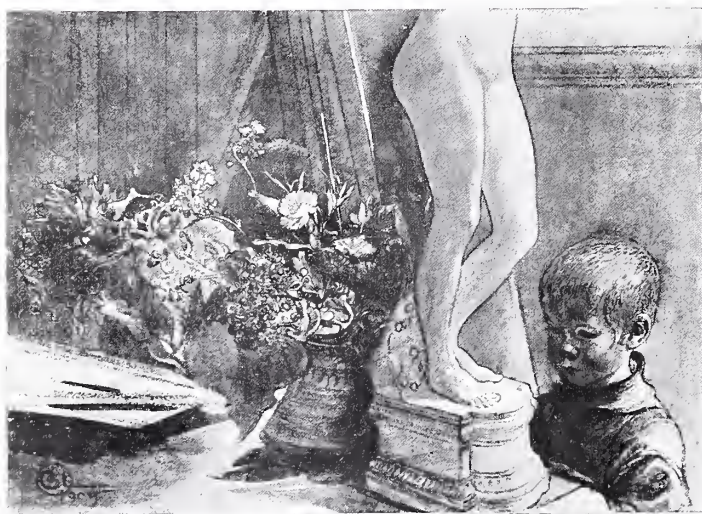
S. TOFANARI — RITRATTO DI GALILEO CHINI.

A. NOCI — BAMBINO (PASTELLO).

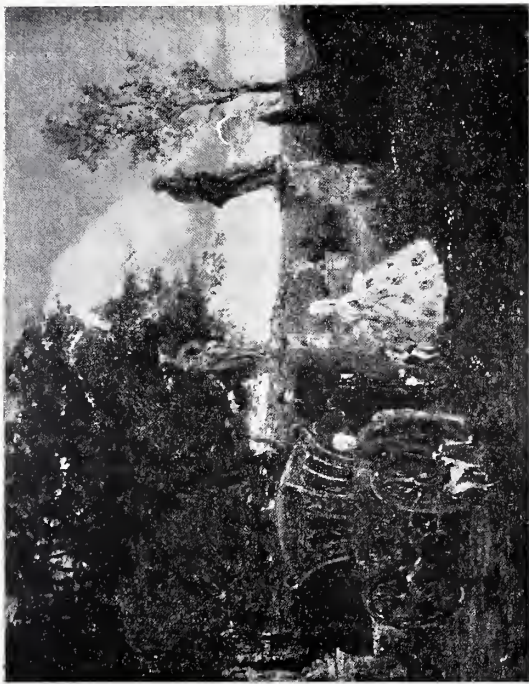
G. GRAZIOSI — RITRATTO DELLA MOGLIE DELL'ARTISTA.

C. LARSSON — RACCOLTA FIORITA (ACQUARELLO).

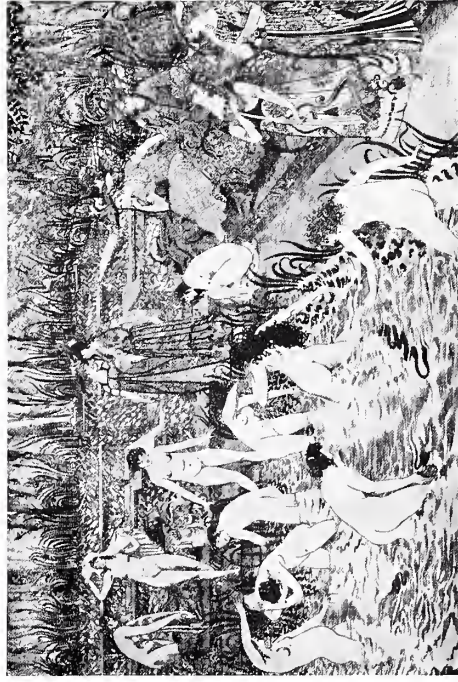
C. LARSSON — LA PICCOLA CIECA NEL MIO GIARDINO (ACQUARELLO).

degli occhi, così Plinio Nomellini e Galileo Chini come Ludovico Tommasi, Giuseppe Graziosi, Savino Tofanari ed Ernestina Orlandini. Ad essi si aggiungono stavolta due scultori: Domenico Boni, con un robusto *Torso d'uomo*, e Libero Andreotti, con due sapienti studi di nudo e con alcune di quelle sue figurette in bronzo di caratteristica e talvolta maliziosa concezione e di voluttuosa fattura che ne fanno uno dei giovani scultori più personali, più seducenti e più interessanti che possegga oggidì l'Italia.

C. LARSSON — LA MOSCA ED IL FANCIULLO (ACQUARELLO).

*
* *

Nelle altre sale, insieme con pittori e scultori illustri o di fama già assodata, come Rodin, come Larsson, che ha mandato tre deliziosi acquerelli, Fjaestad, con tre magistrali paesaggi invernali, Beck, Teles e Granger, con targhette e medaglie eseguite con agile eleganza, Bistolfi, Fattori, Fragiacomo, i due Gioli, i tre Ciardi, Marius de Maria, Mentessi, Previati, Cannicci, Nono, Rivalta, Guaccimanni, Origo, Romagnoli, Pellini, Miserocchi, Pra-

E. CIARDI — BERLINA.

L. GIOLI — CARBONAI DELLA MONTAGNA PISTOIESE.

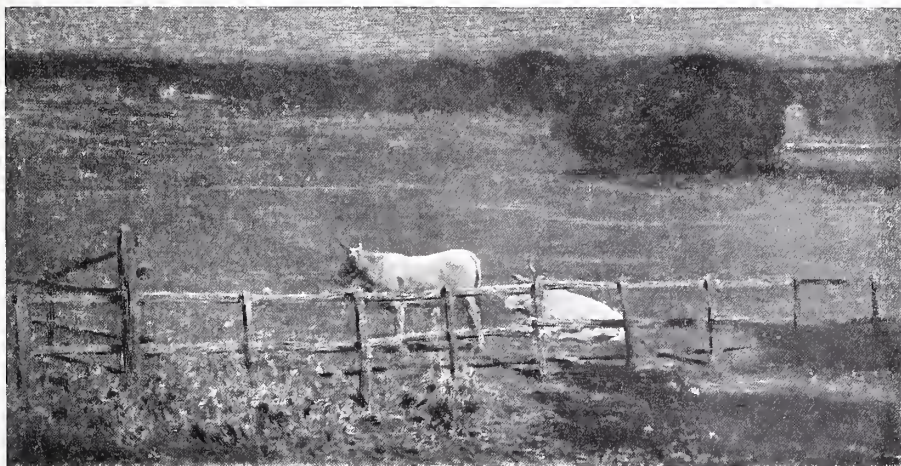
V. GUACCIMANNI — DONNE NELLA PINETA.

CH. DOUDELET — IL BAGNO (DISEGNO A PENNA).

A. DE KAROLIS — LE VELE.

tella, De Karolis, Torchi, Metlicovitz, Longanesi, Faldi, Majani e vari altri, di cui troppo lungo sarebbe fare l'elenco completo e che quasi tutti hanno mandato opere importanti sotto un aspetto o sotto un altro, troviamo, con vivo piacere, quadri e statue di giovani che fanno con onore le loro prime o seconde armi, come il Ciusa, il Protti, il Ghiglia, il Viviani, il Noci, il Lori, il Lloyd, e, fra i romagnoli, per cui sono assegnati vari premi, due pittori, Tommaso della Volpe e Roberto Sella, e due scultori, Ercole Drei ed in ispecie Domenico Rambelli, il quale, con una testa di vecchio di fattura larga, disinvolta e pur sicura e di non comune efficacia espressiva, mantiene e sopravvanza le promesse dell'altro busto virile *Il mio maestro*, con cui esordì lo scorso anno alla mostra di Venezia e che ritroviamo con piacere qui.

L. TOMMASI — NOTTI UMANE.

*
* *

Al *Bianco e nero* sono assegnate a Faenza quattro sale, due grandi e due piccole ed in esse coloro che si compiacciono a quest' aristocratica forma d'arte avranno la gioia squisita di poter trovare disegni, acqueforti, litografie e xilografie di parecchi dei più celebrati maestri che l'incisione e l'illustrazione vantino oggidì in Europa e di parecchi dei giovani che coltivano con maggior successo in Italia l'un genere o l'altro. Basterà che, fra i primi, io faccia i

A. MAJANI — EFFETTO DI LUNA NELLA CAMPAGNA ROMANA.

nomi di Brangwyn, Raffaelli, Rassenfosse, Donnay, Maréchal, Chahine, East, Zilcken, Storm van's Gravesande, Meunier, Fattori, Martini, Guaccimanni, Baruffi, De Karolis, Lange, Doudelet, Cambellotti, Tommasi e Macchiati. Fra i secondi, oltre Domenico Baccarini, il così promettente pittore e scultore faentino, morto giovanissimo, fra il rimpianto generale, due anni fa, ed oltre all'altro faentino, poco più che ventenne, Francesco Nonni, il quale tratta con tanta grazia di segno, con tanta delicatezza di composizione e con tanto fervore e tanta squisitezza di immaginativa, l'incisione su legno, ricorderò Lorenzo Viani, con le originali sue composizioni satirico-fantastiche, Aleardo Terzi, accorto ed amabile evocatore della moderna eleganza femminile, e poi ancora, fra i disegnatori, Guido Scalvinelli e, fra gl'incisori, Motta, Viganò, Colucci, Rossini e Rossetti.

Due esordienti stranieri meritano altresì una speciale menzione e sono l'olandese Jo Vermijn per un'acquaforte molto pregevole, destinata ad illustrare un opuscolo del suo valente maestro Philip Zilcken sulla luce di Rembrandt, ed un messicano che vive a Parigi, Roberto Montenegro, con quattro suggestivi disegni a penna *La salamandra, Ritratto di dama del Settecento*, *Lussuria*, ed *Il buffone pazzo* di una fattura elegante, agile e nervosa, in cui sentesi talvolta l'influenza imperiosa di Aubrey Beardsley.

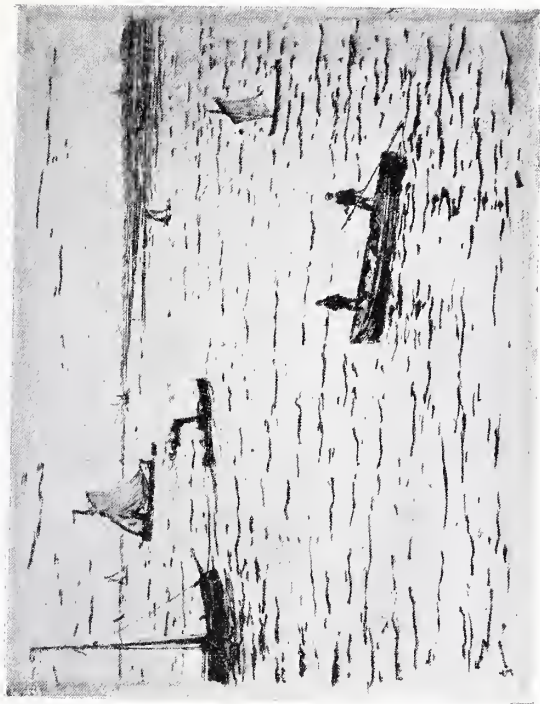
PLINIO NOMELLINI — L'ORDA.

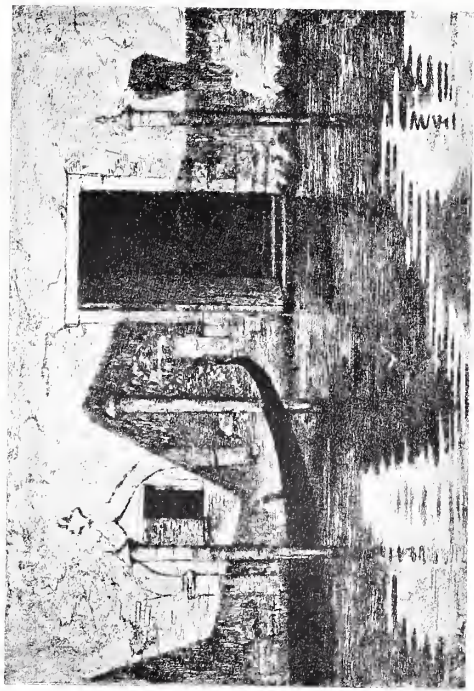
F. BRANGWYN — BARCA IN COSTRUZIONE A VENEZIA (ACQUAFORTE).

A. EAST — LONGPRÉ (ACQUAFORTE).

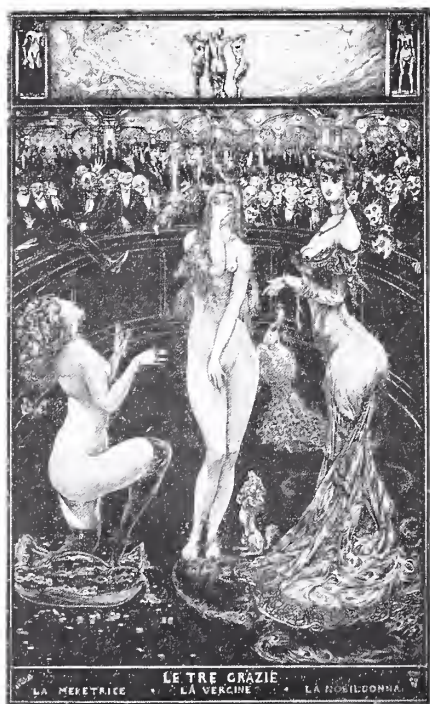
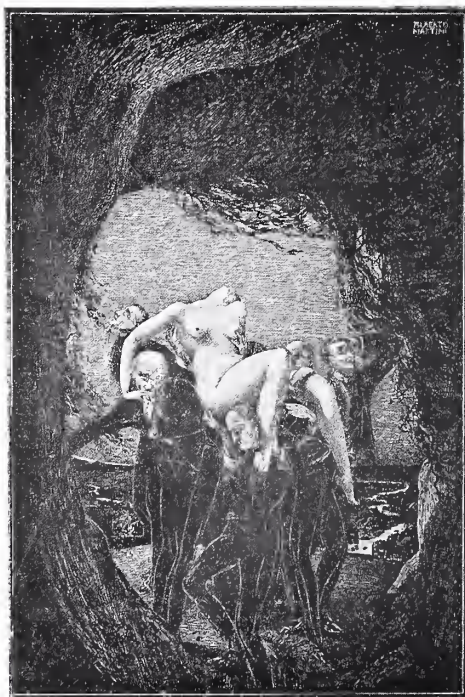
H. MEUNIER — NUVOLE AL TRAMONTO (ACQUAFORTE).

O. LANGE — URWASI (ACQUAFORTE COLORATA).

J. F. RAFFAELLI — IL « BOULEVARD DES ITALIENS » (ACQUAFORTE A COLORI).

STORM VAN'S GRAVESANDE — LA MOSA DINANZI DORDRECHT (ACQUAFORTE).

VICO VIGANÒ — I MERCANTI (ACQUAFORTE).

PHILIP ZILCKEN — GRANDEZZA DECADUTA (ACQUAFORTE).

E. CHAHINE — RITA (ACQUAFORTE).

VICTOR HUGO — CASTELLO SUL RENO (DISEGNO).

A. MARTINI — LE TRE GRAZIE (DISEGNO A PENNA).

A. MARTINI — LA MORTE DELLA GIOVINEZZA (DISEGNO A PENNA).

L. BISTOLFI — TARGA FUNERARIA.

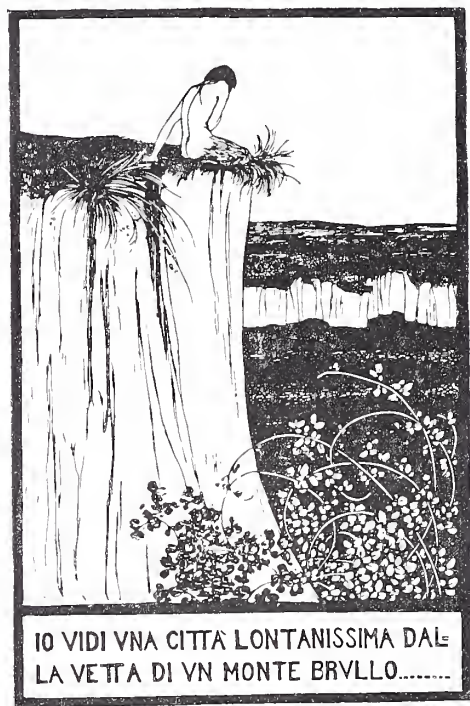
L. ANDREOTTI — DONNA VITTORIA.

F. BECK — TARGHETTA.

D. RAMBELLI — RITRATTO.

*
* *

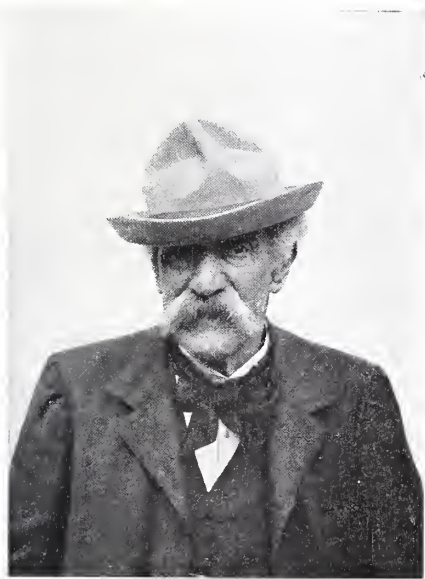
Ad accogliere i visitatori della riuscita mostra faentina d'arti belle, con una prima gustosa impressione estetica, gli ordinatori hanno, con sagace consiglio, raccolto nell'atrio di essa due pannelli decorativi ed alcune belle vetrate a colori di Galileo Chini, tre magnifici arazzi dello svedese Gustaf Adolf Fjaestad, evocanti pittoresche scene d'alberi e d'acque del nord, ed una piccola ma preziosa raccolta delle raffinate e bizzarre ceramiche policrome del norvegese Hans St. Lerche.

V. P.

F. NONNI — VIGNETTA PER UN VOLUME DI A. BELTRAMELLI (XILOGRAFIA).

MISCELLANEA.

NECROLOGIO.

Giovanni Fattori. — Il 30 agosto morì a Firenze nella sua casa vicina all'Accademia di Belle Arti, Giovanni Fattori, il pittore delle battaglie e delle maremme, il cui nome raccoglieva intorno a sè tutta una tradizione d'arte toscana.

Di lui scrisse a lungo, nell' *Emporium* del gennaio 1903, Romualdo Pàntini, ed allora pubblicammo anche numerosi suoi quadri, per cui oggi ci basterà ricordare per sommi capi la vita di questo artista interessante e vario.

GIOVANNI FATTORI.

Nato nel 1825 a Livorno, venne a Firenze verso il '46, dove fu messo a studiare col Bezzuoli, poi all'Accademia, dove, insofferente di freni e di regole, si fruttò la reputazione del più terribile scolaro. In quel torno di tempo, presso il caffè Michelangelo si riuniva quel gruppo di giovani che per parecchio tempo, gridando tra le più grosse ingiurie, tra le facezie e gli scherzi contro gli idoli del momento, menavano colpi furibondi al convenzionalismo accademico.

La vita del Fattori fra gli stenti e la miseria trascorse così per alcuni anni fino alla venuta del Morelli, del Tivoli di Altamura, di Domenico Costa, i quali rivelandogli i grandi paesisti Daubigny, Corot, Rousseau, gli diedero modo di delineare nettamente la sua individuale tendenza artistica.

Il concorso Ricasoli incominciò a far conoscere il Fattori come pittore di milizie, e il *Campo italiano durante la battaglia di Magenta* è opera che se manca delle caratteristiche maggiori della sua arte, la fermezza e la rudezza dei contorni, è di certo quella che inizia la serie delle sue splendide composizioni militari, sobrie ed austere nel colorito e nella distribuzione delle figure.

Nel '63 un'altra opera, l'*Attacco della Madonna della scoperta*, viene premiata dal Ministero, ed a questa fanno seguito: *Il 49° Reggimento Fanteria a Custoza*, *Il principe Amedeo ferito a Custoza*, *La carica di cavalleria a Montebello*, *Lo staffato*, ed altri moltissimi. Caratteristica del Fattori, che gli venne dal lungo soggiorno e dall'amore al natio loco, fu la passione per la *Maremma*, ch'egli ritrasse in mille modi, con episodi caratteristici, spesso strani, nei quali lasciava un' impronta d'originalità, di vivezza e di singolarità di movimento, che invano si cercherebbe in altre tele.

Però non sempre il colore ed il taglio rispondevano all' armonia artistica, sicchè tristezza di paesaggio, solennità d'ambiente e scelta di soggetto potevan sembrare, specie negli ultimi tempi, una cifra in cui s'adagiava volontieri il pennello dell' artefice.

Tuttavia anche in ciò il Fattori era sincero: egli sentiva realmente così, come attraverso un' impronta di dolore, il selvaggio paese, gli indomiti cavalli, le mandrie indisciplinate dei bufali, la rozzezza dei mandriani, l'asprezza della vita resa più grave in quei luoghi dalle febbri e dalla miseria.

L. D.

GIOVANNI FATTORI — UN INCONTRO.

Joseph M. Olbrich. — A Düsseldorf morì l'8 dello scorso agosto Joseph Maria Olbrich, architetto di fama chiarissima, acquistata con lavoro geniale ed indefesso.

Nato a Troppau, nella Slesia austriaca, il 22 dicembre 1867, aveva studiato all'accademia di Vienna con Hasenauer e con Otto Wagner, il quale ultimo fu il suo iniziatore alle tendenze moderne dell'architettura. Il suo primo lavoro importante, che gli procurò subito un nome, fu l'edificio per l'esposizioni della *Secession* a Vienna, costruito nel 1898. L'anno seguente, il granduca Ernesto d'Assia lo chiamò a Darmstadt, dov'egli d'allora in poi doveva svolgere tutta la sua attività, costruendo edifici pubblici e privati, preparando esposizioni, partecipando ad altre organizzate altrove. A Darmstadt furono inaugurate recentemente, mentr' egli era già malato, due sue fontane monumentali.

L'opera sua varia e vastissima fu giudicata con vivo entusiasmo dagli uni e con grande severità dagli altri, ma, sopra tutte le differenze d'opinioni, s'eleva l'innegabile genialità artistica dell'Olbrich, che lo faceva rifuggire da quanto fosse imitazione o volgarità.

Anton Giulio Barrili. — Il 15 agosto scorso si spargeva inattesa la notizia della morte del romanziere Anton Giulio Barrili. — Nato in Savona nel 1836, compì i suoi primi studi nella stessa città natale. A 22 anni, portatosi a Genova, incominciò a pubblicare il suo primo romanzo, *Santa Cecilia*, dietro preghiera di alcune signore genovesi.

Fu dapprima giornalista, direttore del *Movimento*, del *Caffaro*, del *Colombo*. Ardente patriota, prestò il suo braccio nelle battaglie dell' indipendenza nel

JOSEPH M. OLBRICH.

59, 66 e 67; più tardi fu professore nell' Università di Genova, succedendo al Celesia nella cattedra di lingua italiana. Insegnò pure nella Scuola Superiore navale e nella Scuola Magistrale. Il Barrili pubblicò oltre una sessantina di romanzi, narranti per lo più gentili storie d'amore, scritti in uno stile limpido e scorrevole, semplice e corretto; sono tra i migliori *Capitan Dodero*, *Come un sogno*, *L'olmo e l'edera*, *Val d'olivi*, *Cuor di ferro e cuor d'oro*; ottime opere di critica letteraria, quale il *Rinnovamento letterario italiano*; lavori teatrali di grande merito, come *Zio Cesare e la lima*, la *Legge Appia*, ecc.

Il Barrili fu vero patriota ed i suoi libri che si riferiscono all'epopea Garibaldina sono dei veri gioielli di sentimento, di pensiero e di passione; leggasi ad esempio *Con Garibaldi alle porte di Roma*.

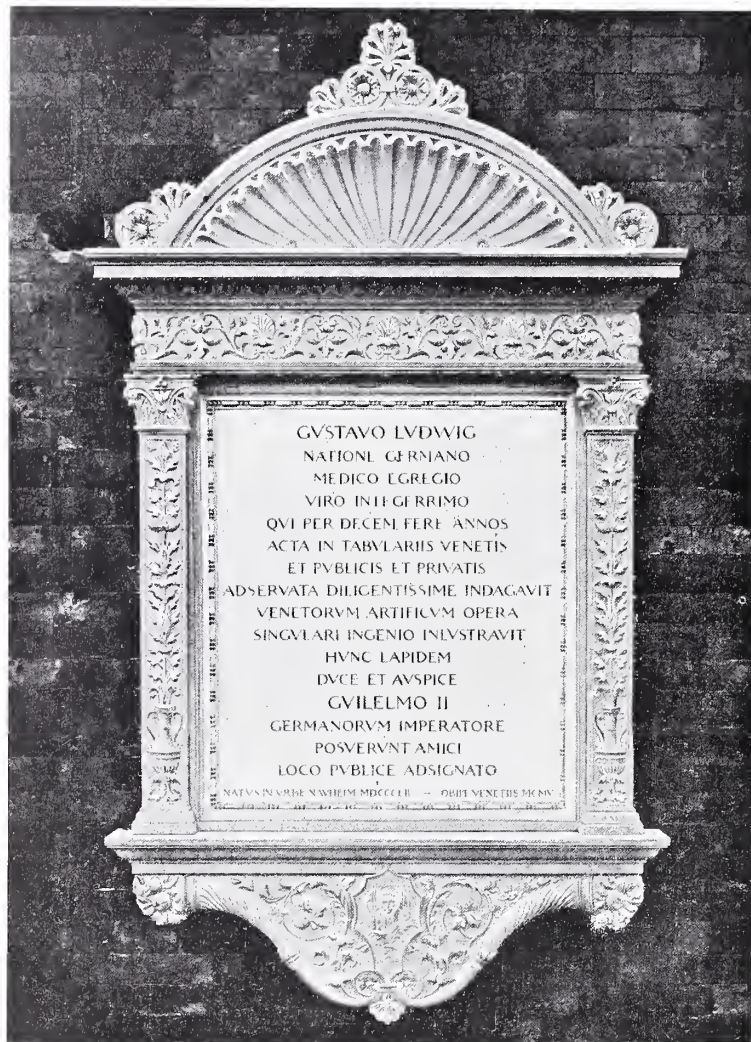
ANTON GIULIO BARRILI — QUADRO DI LUIGI DE SERVI.

UNA LAPIDE SEPOLCRALE IN MEMORIA DI GUSTAVO LUDWIG.

Nel giugno scorso Venezia ha reso doveroso omaggio a Gustavo Ludwig: nel cimitero di San Michele in Isola venne scoperta una lapide sepolcrale in memoria del geniale cultore della storia dell' arte veneziana.

Gustavo Ludwig naque a Bad Nauheim nel 1852. Figlio di un medico, laureatosi egli pure in medicina, passò circa un ventennio all'ospitale tedesco di Londra esercitando con onore la professione. La sua passione per l'arte però era tale che approfittava sempre delle poche ore libere che gli erano concesse, per visitare pubbliche e private pinacoteche.

Nel 1895 l'artritide cominciò a torturargli l'esi-

stenza e il Ludwig, per lenire le sofferenze fisiche e per obbedire alla inclinazione che lo chiamava agli studi dell'arte, abbandonò l'Inghilterra e percorse l' Europa, raccogliendo tesori d' osservazioni e di documenti grafici nelle più importanti Gallerie. Cominciò così ad essere attratto dall' arte veneziana, che in tutte le collezioni italiane e straniere rifulge magnifica, e per meglio studiarla pose sua stanza in Venezia dove, con la compagnia di pochi amici, in mezzo a libri, a carte e a fotografie, dimenticava le sofferenze e, immerso nei suoi studi, si sentiva felice. Nelle brevi tregue a lui concesse dall'infermità, ricercava e discopriva nell'archivio dei Frari nuovi documenti sulla vita degli antichi artisti veneziani, riuscendo così ad occupare un posto eminente fra i moderni critici d'arte.

LAPIDE SEPOLCRALE A GUSTAVO LUDWIG. (Fot. Filippi).

A giornali e a riviste tedesche egli comunicava il frutto delle sue ricerche e sono interessantissimi gli studi pubblicati sui Vivarini e sui pittori Bastiani, su Bonifazio de Pitati, sulla Madonna del Mare di Giambellino agli Uffizi di Firenze, su Antonello da Messina a Venezia, su Sebastiano Luciani e sulle nozze di Tiziano.

Così con pazienti indagini e con ragionevoli ipotesi, egli era riuscito ad illustrare parte non piccola dell'antica arte veneziana: fra tutti gli artisti egli però prediligeva Vittore Carpaccio.

Nel frattempo il Ludwig aveva conosciuto un altro illustre storico di Venezia, Pompeo Molmenti, che in quattro pubblicazioni aveva già scritto intorno alla vita e alle opere del grande pittore veneziano. La comunanza degli studi fece diventar intima l'amicizia fra i due scrittori d'arte, nei quali sorse naturalmente il pensiero di comporre una monografia, meglio che fosse possibile compiuta, sul pittore loro prediletto.

Fervente era l'entusiasmo del Ludwig e soltanto nel suo amore per l'arte egli trovava conforto ai dolori della fiera malattia stoicamente e serenamente sopportata. Ma nel 16 gennaio 1905 la sua forte fibra dovette cedere alle insidie del male.

L'opera, rimasta interrotta alla metà circa, venne compiuta da Pompeo Molmenti e il magnifico lavoro sul *Carpaccio* vide la luce nel 1906.

Venezia assegnava allora alla salma di questo suo cittadino di elezione, che l'avea onorata nelle sue opere, un loculo perpetuo nel Cimitero del Comune e nel giugno scorso, come s' è detto, venne scoperta la lapide che — duce et auspice Guilelmo II Germanorum Imperatore — amici ed ammiratori vollero fosse eretta sul sepolcro dello scrittore tedesco. La lapide fu ideata da Michelangelo Guggenheim, alla cui sapiente e intelligente direzione ne fu pure affidata la esecuzione.

Per desiderio dell'Imperatore Guglielmo essa è, nello stile, del più puro rinascimento veneziano, ricorda, cioè, quell'epoca che il Ludwig, con le sue ricerche e con i suoi studi, volle a preferenza illustrare. La breve mensola è formata di due cornucopie che si intrecciano con vaghi ornamenti e che recano nel centro uno scudo col Leone di S. Marco. Le cornucopie sono sormontate da due pilastri con capitelli, cornice e fregio di squisito gusto lombardesco; la parte superiore è chiusa da una leggera ed elegante conchiglia. Nel campo è incisa l'epigrafe, dettata in lingua latina.

La cerimonia fu brevissima. Dissero poche parole il dottor Gronau per l'Istituto tedesco d'arte e di storia a Firenze e Pompeo Molmenti che come amico e cooperatore del Ludwig ne ricordò la grande virtù dell'animo e la rara finezza dell' ingegno. Chiuse la serie dei discorsi il conte Federico Pellegrini che, in rappresentanza del Sindaco, espresse, con nobili ed elevate parole, la riconoscenza della Città a quanti aveano voluto onorare il critico straniero che avea dato così dotto contributo alla storia dell' arte veneziana.

Ricciotti Bratti.

L'ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE DELLE INDUSTRIE E DEL LAVORO A TORINO NEL 1911.

L'Esposizione del 1911 sorgerà nel meraviglioso parco del Valentino, e si estenderà dal ponte Umberto I sul corso Vittorio Emanuele al ponte Isabella sul corso Dante, per una lunghezza di oltre un chilometro e mezzo, spingendosi sulla destra sponda del Po, utilizzando le aree fin contro lo stradale di Moncalieri e qualche lembo dei pittoreschi colli che ivi si innalzano a graziosissimo sfondo e quale verde scenario. L'Esposizione sorgerà dunque a cavaliere del vecchio Eridano ed avrà così un carattere specialissimo di originalità e di felice audacia.

Il recinto racchiude un'area di ben 700 mila metri quadrati.

Gli edifici e le gallerie principali offriranno agli espositori un'area coperta di circa 180 mila metri quadrati, non comprendendo in questa cifra i chioschi e padiglioni isolati di cui non è ancora possibile prevedere il numero e l'importanza.

La mostra sarà ripartita nei seguenti gruppi: 1. Educazione ed insegnamento professionale — 2. Strumenti ed apparecchi scientifici — 3. La fotografia nelle sue applicazioni — 4. Meccanica generale — 5. Elettricità — 6. Lavori pubblici — 7. Industria dei trasporti: Ferrovie e tramvie — 8. Navigazione mercantile marittima, fluviale e lacuale — 9. Navigazione aerea — 10. Servizi postali — 11. Industrie sportive — 12. La città moderna — 13. Decorazione, mobilio ed arredamento delle abitazioni — 14. Strumenti musicali, teatro, spettacoli — 15. Selvicoltura ed industrie forestali — 16. Agricoltura, macchine agrarie — 17. Industrie e prodotti alimentari — 18. Industrie estrattive e chimiche — 19. Industrie tessili — 20. Industrie dell'abbigliamento ed affini — 21. Gioielli, metalli preziosi, minuterie ed affini — 22. Cuoio ed industrie diverse — 23. Il giornale e l'arte della stampa — 24. Economia sociale — 25. Colonizzazione, emigrazione, colonie — 26. Lavoro per la difesa del paese (Esercito e Marina).

LA IIª MOSTRA DI ARTE TREVIGIANA.

Gli ordinatori della *prima mostra d'arte* tenuta l'anno scorso nell'ex palazzo Spineda, visto il buon successo, hanno deliberato di tenere la seconda, ampliandola per importanza e che si farà dal 15 ottobre al 15 novembre nel palazzo della Società degli impiegati civili; in un'epoca quindi di festeggiamenti ed attrazione per la città di Treviso popolata anche da molti villeggianti.

La mostra si dividerà in tre sezioni:

1. *Bianco e nero*, che comprenderà disegni ed incisioni a bianco e nero o monocromi, disegni per illustrazioni, acqueforti, punte a secco, incisioni a colori o monotipi, acquerelli e pastelli a chiaroscuro (due tinte);

2. *Caricatura*, che comprenderà disegni, quadri e sculture umoristiche e caricaturistiche;

3. *Scultura*, che comprenderà statue e bozzetti in plastica.

Vi sarà poi una speciale sezione femminile di arte decorativa, lavori in cuoio, pirografia, arazzi, ceramiche, mobili, ecc.

Alla mostra potranno partecipare artisti e dilettanti nati o dimoranti nella città o provincia di Treviso.

Il programma completo e le norme per gli espositori, sono ostensibili presso il Comitato organizzatore.

UN LASCITO COSPICUO.

Il celebre collezionista Charles Drouet ha lasciato al Museo del Louvre alcuni capolavori di pittura, fra i quali il « Prigioniero » del Murillo, cinque paesaggi del Constable, sei del Turner e due di Richard Parks Bonnington. Va notata inoltre la bella eredità di 60 splendidi *Kakemoni* e più che 200 stampe della collezione giapponese. — Lo stesso Drouet ha legato al Museo del Lussemburgo un dipinto di Mac Neill Whistler e un ritratto del Carolus-Duran, ed alla Biblioteca Nazionale il suo ritratto eseguito da Mac Neill Whistler.

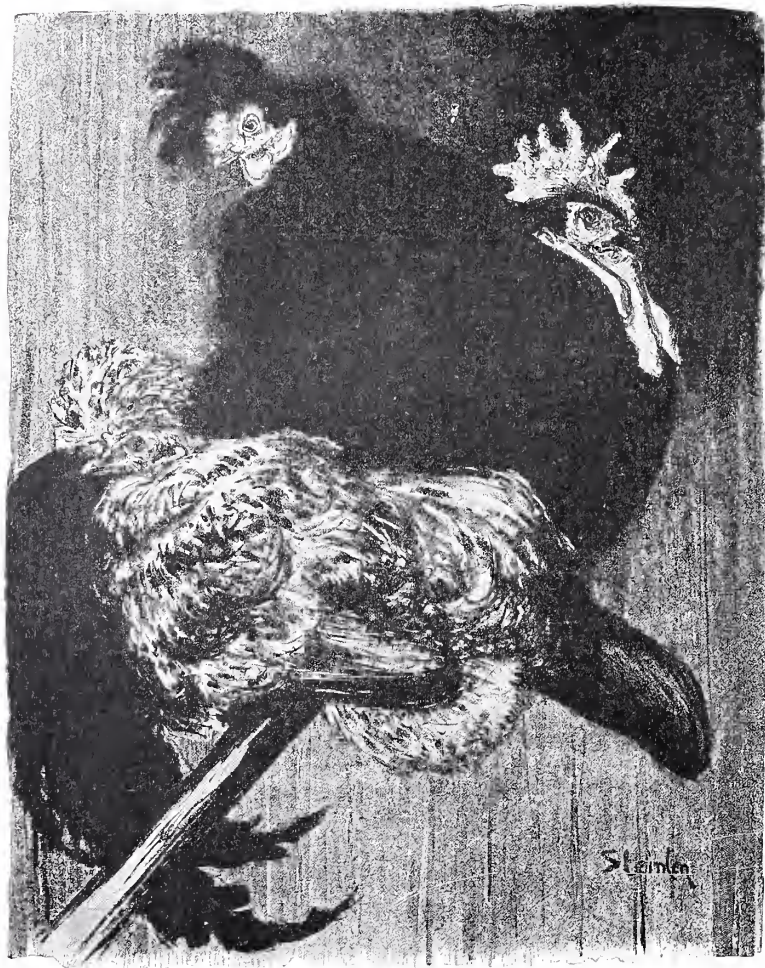
Quanto fa pena invece osservare nell'Annuario or ora edito della *National Gallery* di Londra, catalogato il definitivo acquisto dei ritratti dei Marchesi Cattaneo, i famosi dipinti di Antonio Van Dyck, già nella collezione Cattaneo di Genova!

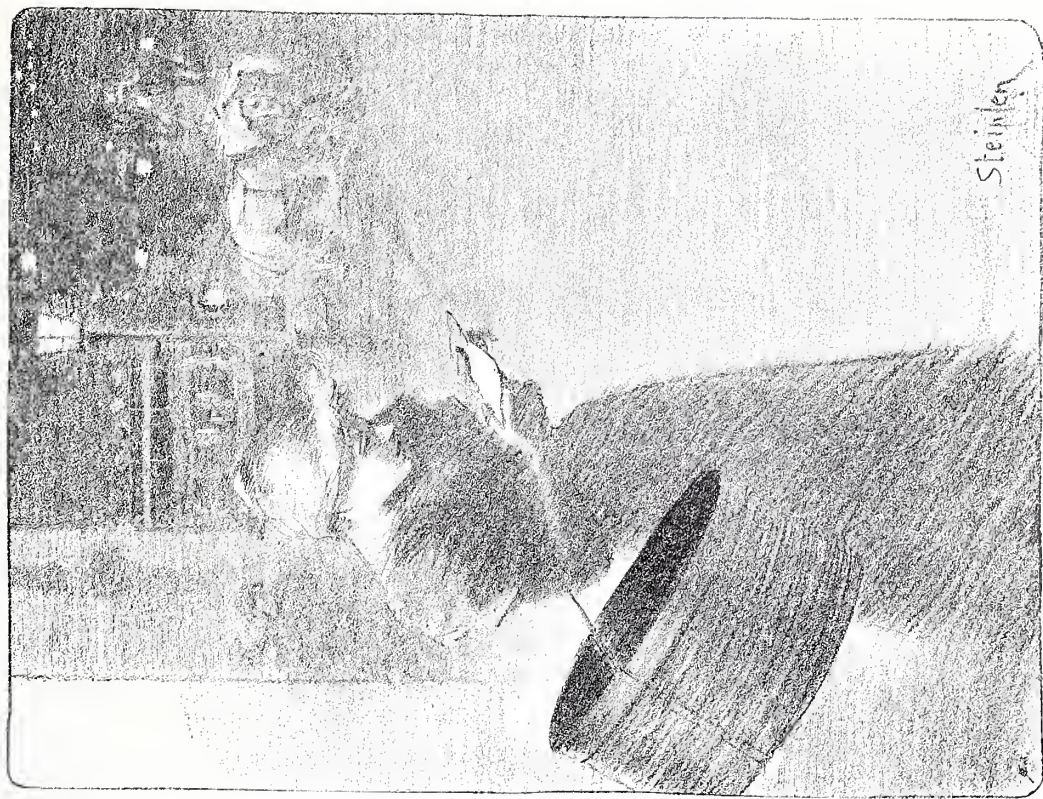
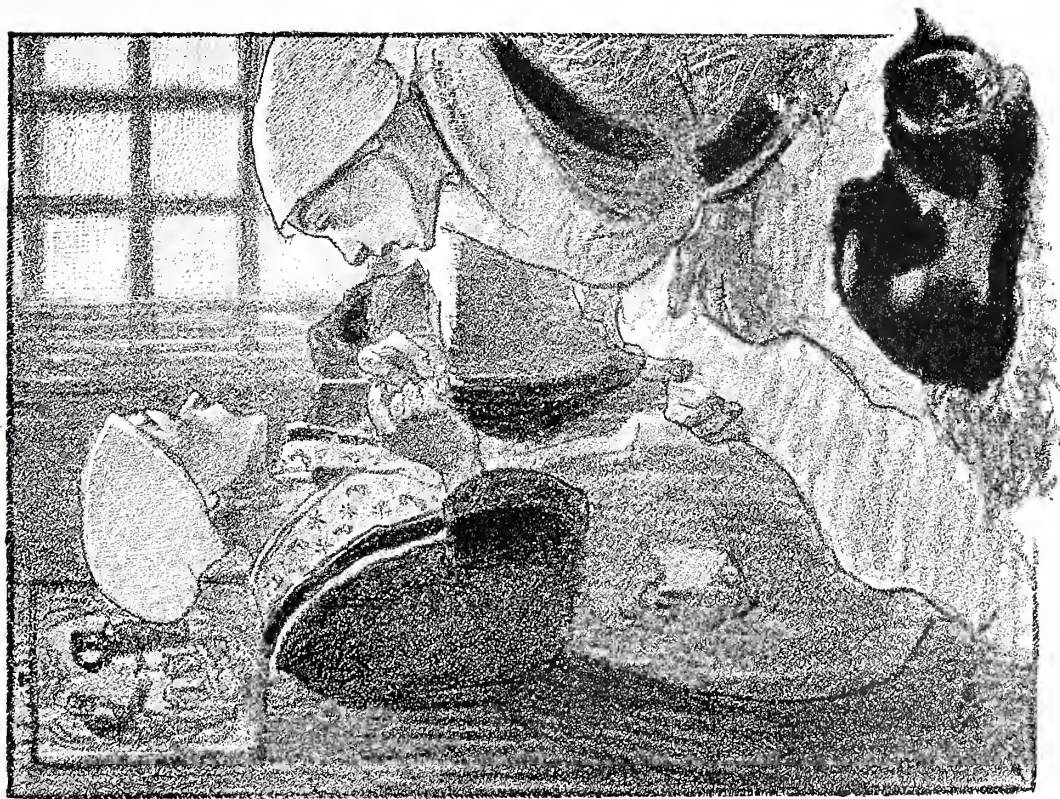
*
* *

I mosaici bisantini di Santa Sofia di Salonicco — che erano coperti da una dipintura grossolana ad olio — sono stati accuratamente puliti e ridonati al loro stato primitivo, da un architetto francese, Le Tourneau. La Madonna dell' abside è stata riconosciuta dell' VIII secolo; è un frammento prezioso dell'arte bisantina di quell'epoca.

lexandre Steinlen si mostra instancabile nel fissare sulla carta, in qualsiasi ora del giorno ed anche della notte, dovunque si trovi ed al cospetto di chiunque e di qualunque cosa, con rapido schizzo, quanto lo colpisce nelle figure degli uomini o delle bestie, negli oggetti, nelle complesse scene che la vita quotidiana di Parigi presenta di continuo agli occhi suoi indagatori. E, così come un altro suo geniale antenato dell'Estremo Oriente, il giapponese Hokusai, invaso del pari dalla febbrile passione di cogliere e fissare, mercè l'arte propria, l'attimo fuggente nelle rapide sue apparenze, egli potrebbesi definire, in aggiunta al suo nome, *pazzo pel disegno.*

***

Théophile-Alexandre Steinlen, il quale era nato a Losanna nel 1859 e che, vinto dal segreto ma vivo trasporto per l'arte, erasi, interrompendo di un tratto gli studi di baccelliere, consacrato totalmente al disegno, aveva ventidue anni appena, quando in una piovosa mattina di novembre, arrivò a Parigi, con ventiquattro lire in tasca per tutto peculio, ma serenamente spensierato e fiducioso nel proprio avvenire.

T. A. STEINLEN — GALLI E GALLINE (LITOGRAFIA).

Come e perchè si era sentito spinto verso Parigi? Anatole France, che è fra i suoi più sinceri e ferventi ammiratori, nella prefazione per una mostra complessiva di opere del valente ed origi-

T. A. STEINLEN — LITOGRAFIE PER « CHANSONS DE FEMMES » DI DELMET. (Enoch et C. éditeurs).

nale disegnatore svizzero, asserisce che, giovanissimo ancora, lo Steinlen lesse l'*Assommoir* di Zola, che ne ricevette la rivelazione di tutto un mondo di lavoro e di sofferenza e che, commosso da quella apocalissi della miseria, si sentì attratto verso i quartieri popolari parigini da un'irresistibile simpatia e da un ascoso avvertimento che là soltanto avrebbe potuto sviluppare tutta la sua anima.

La spiegazione, a dire il vero, mi sembra troppo esplicita e precisa ed anche troppo letteraria per essere completamente esatta. Non nego già l'impressione profonda fatta dal capolavoro zoliano sulla mente del giovanetto di Losanna, ma credo più che probabile che, anche senza averlo letto, egli, seguendo l'esempio di tanti pittori e scultori d'ogni parte del mondo, si sarebbe mosso lo stesso verso Parigi, come verso la distributrice per eccellenza del successo e della gloria artistica.

T. A. STEINLEN — LITOGRAFIA PER « CHANSONS DE FEMMES » DI DELMET. (Enoch et C. éditeurs).

In ogni modo, Parigi non deluse nè le sue aspettative nè le sue speranze. Essa gli fu subito ospitale ed egli vi si trovò tanto bene che non

l'ha più abbandonata ed ha voluto, naturalizzandosi francese, che diventasse in tutto e per tutto la sua seconda patria.

E di Parigi prescelse subito, mantenendoglisi sempre in seguito fedele, il quartiere più clamoroso, più pittoresco e più caratteristico: Montmartre. Ma se egli non si è stancato mai di rappresentarlo e di glorificarlo, con la matita dell'illustratore, negli svariati suoi aspetti, esso in compenso è stato il primo a decretargli la celebrità.

Fu, infatti, allo *Chat noir*, il famoso *cabaret* musico-pittorico-letterario di Montmartre, a cui tanto debbono anche Willette e Rivière, che Steinlen, il quale, nei primi tempi di dimora a Parigi, aveva dovuto chiedere il sostentamento giornaliero ai disegni industriali, ebbe l'agio di farsi conoscere da intellettuali e da buongustai d'arte, con figurazioni di bestie, eseguite con agile e piacevole facilità di disegno.

T. A. STEINLEN — LITOGRAFIA PER « CHANSONS DE FEMMES » DI DELMET.
(Enoch et C. éditeurs).

I gatti, i polli ed i cani: ecco i protagonisti delle prime composizioni di Steinlen, il quale per la sua disinvolta bravura, ben presto riconosciuta e

T. A. STEINLEN — ILLUSTRAZIONE PER « LA SAISIE » DI G. DE LYS.

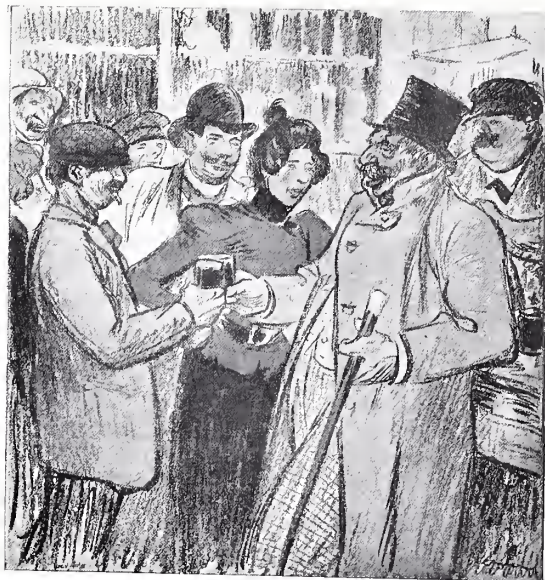
T. A. STEINLEN — ILLUSTRAZIONE PER « LA GLOIRE » DI P. GINISTY.

(Dal *Gil Blas illustré*).

T. A. STEINLEN — ILLUSTRAZIONE PER « GROSEILLE A MAQUEREAUX » DI J. LORRAIN.

T. A. STEINLEN — ILLUSTRAZIONE PER « LEONARDE TRIPIER » DI C. MENDÈS.

(Dal *Gil Blas illustré*)

T. A. STEINLEN — ILLUSTRAZIONE PER « VANITÉ D'UN VIEUX » DI G. GUICHES.

T. A. STEINLEN — ILLUSTRAZIONE PER « MAUVAISE GRAINE ». DI C. DE SAINTE-CROIX.

(Dal *Gil Blas illustré*).

T. A. STEINLEN — ILLUSTRAZIONE PER « LA FÊTE » DI R. MAIZEROY.

T. A. STEINLEN — ILLUSTRAZIONE PER « LES TROTTINS » DI J. REIBRACH.

(Dal *Gil Blas illustré*).

T. A. STEINLEN — VIGNETTA PER « DANS LA RUE ».

laudita, fu chiamato a collaborare regolarmente alla *Gazette des chasseurs*.

Di siffatta bravura, oltre ad alcune gioconde decorazioni murali pel *Chat noir* ed oltre ai numerosi schizzi, con cui durante tre anni, dal 1885 al 1887, adornò le pagine del summentovato periodico sportivo, rimangono documenti in particolar modo mirabili alcuni cartelloni a colori, parecchie litografie, eseguite nella piena maturità del suo talento, ed alcuni rapidi disegni illustrativi.

Dei gatti, oltre quelli graziosamente domestici che fanno le fuse, scherzano coi gomitoli e coi fiocchi dei cuscini o si stirano sonnolenti e si arrotolano carezzevoli sui tappeti, il suo pennello, la sua penna o la sua matita si compiacciono a raffigurare quelli ribelli, selvatici e battaglieri, col pelo irto e gli occhi scintillanti, che fanno all'amore ed inseguono i topi sui tetti.

T. A. STEINLEN — VIGNETTA PER « DANS LA RUE ».

Dei polli, oltre le galline, che razzolano, mangiano il becchime o se ne stanno a metà assopite l'una accanto all'altra sui bastoni della stia, egli ci mostrerà, specie in una copertina pel giornale illustrato *Le Cocorico*, il gallo fieramente impettito, con la rossa cresta eretta e col becco aperto al suo squillante canto di sfida o di vittoria.

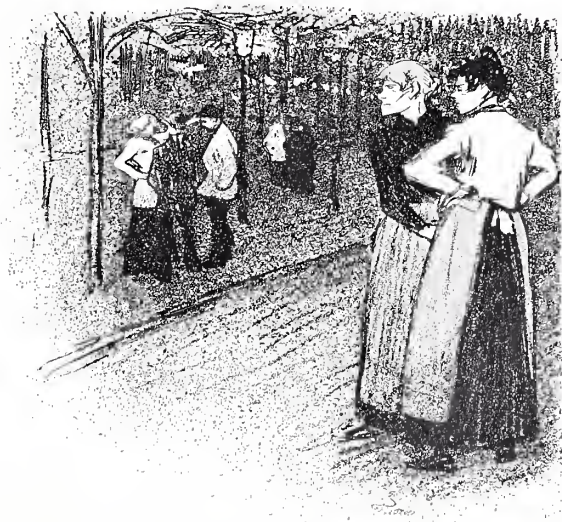
In quanto ai cani, le sue predilezioni rivolgonsi per solito a quelli randagi e sbarazzini e le vignette che illustrano *Les quat' pattes* del Bruant sono piccole meraviglie di efficacia rappresentativa e di arguta osservazione del vero, da stare a pari e forse anche superare, per movimentato impressionismo e per grazia maliziosa, quelle bellissime dell'inglese Randolph Caldecott.

* * *

Fu l'incontro con Aristide Bruant, il poeta popolare, le cui realistiche canzoni, ora ironiche e ora tristi, scritte nel colorito e brutale gergo parigino, ottenevano in quel giro di tempo una voga più che meritata, che spinse Steinlen a svolgere, rendendole più varie, più complesse e più robuste, le rare sue attitudini di osservatore e di riproduttore della realtà.

T. A. STEINLEN — VIGNETTA PER « DANS LA RUE ».

La strada, con la innumerevole falange dei paria che la popolano ed a cui il Bruant ha detto, in un verso famoso, che serve da epigrafe alla raccolta delle sue canzoni e dei suoi monologhi: « *T'es dans la ru', va, t'es chez toi* », accaparrò d' un tratto prepotentemente l'attenzione di Steinlen. Fu con alcuni disegni, ancora incerti come fattura ma in cui già s' intravedeva la potente originalità futura, da lui dati al foglio illustrato *Le mirliton*, che egli iniziò la varia e complessa sua opera di evocatore dei tipi e delle scene del marciapiede parigino, che far ne doveva il pittore per eccellenza della plebe della turbinosa metropoli francese.

Quando, però, di lì a non molto, si decise ad ornare con una numerosa serie di vignette di vario formato e di vario

T. A. STEINLEN — VIGNETTA PER « DANS LA RUE ».

T. A. STEINLEN — LO SCIOPERO (LITOGRAFIA).

taglio le pagine di *Dans la rue* del Bruant, egli trovavasi già nel pieno possesso dell'agile e sicura sua maestria d' illustratore e dal suo cervello e dalla sua mano uscì tale efficace commento figurativo delle poesie dell'ardito canzoniere di Montmartre che i due volumi in cui esso, con così equilibrato ed armonioso buon gusto, si distribuisce rimarranno quale un modello difficilmente pareggiabile di moderna e originale decorazione del libro.

I tristi eroi dei monologhi, e delle canzoni di *Dans le rue*, ritratti dalla matita di Steinlen ora con segno sottile e minuto ed ora con sintetica vigoria, sono le fallofore di bassa estrazione, di cui, dopo il calar del sole, formicolano alcuni solitari angiporti ed alcune vie lontane dal centro di Parigi, e gl' ignobili vagabondi che le proteggono e le ricattano e che, pronti sempre al furto ed alla minaccia armata, non si fanno certo scrupolo di tirare il loro bravo colpo di coltello quando se ne presenti l'occasione propizia e profittevole. Fiori velenosi germogliati dalla putredine sociale, di essi si potrebbe dire, come della Nanà di Zola, che rappresentano la fatale vendetta del proletariato contro le classi alte che l' opprimono e lo sfruttano.

D'altra parte, il Bruant, nei suoi versi di tagliente rudezza e di amaro sapore, si sforza di riabilitarne in qualche modo l' abbiezione e riesce, se non certo a renderli simpatici, a farceli sembrare spesso interessanti e quasi sempre degni di una grande pietà, mostrandoci le angustie e le tribolazioni della loro esistenza sospettosa, incerta e miserabile ed il tragico e spavaldo coraggio con cui le donne vanno incontro all' ospedale e gli uomini alle patrie galere, che li aspettano ben di sovente nel mistero di un fosco e non molto lontano avvenire.

Talvolta è invece la ghigliottina che chiude la loro breve vita di vizi e di prepotenze e essa, infatti, compare più d'una volta nella sua terribilità raccapricciante, così nei disegni di Steinlen come nei versi di Bruant che li hanno suggeriti.

> La dernièr' fois que je l'ai vu
> Il avait l' torse à moitié nu,
> Et le cou pris dans la lunette,
> A la Roquette :

T. A. STEINLEN — ILLUSTRAZIONE PER « BON CHERI » DI P. LACOUR
(Dal *Gil Blas illustré*).

ecco l'ultima strofa dell'apologia che una delle donne perdute cantate dal Bruant fa del suo amante. Ed ecco la chiusa di una lettera che alla sfruttata e tenera sua amica scrive un condannato a morte:

Là-haut, l'soleil blanchit les cieux,
  La nuit s'achève,
I's vont arriver, ces messieurs,
  V'là l' jour qui s'élève.
Maint'nant j'entends distinctement,
  L'peupe en goguette
Qui chant' sur l'air de « *L'enterr'ment* »
  A la Roquette.

Tout ça, vois-tu, ça n'me fait rien,
  C'qui m' paralyse
C'est qu' i' faut qu'on coupe, avant l'mien,
  L'col de ma chemise;
En pensant au froid de ciseaux,
  A la toilette,
J'ai peur d'avoir froid dans les os,
  A la Roquette.

Aussi j'vas m'raidir pour marcher,
  Sans qu'ça m'émeuve,
C'est pas moi que j'voudrais flancher
  Devant la veuve * ;
J'veux pas qu'on dit que j'ai eu l'trac
  De la lunette,

* Nomignolo dato dalla plebe parigina alla ghigliottina.

T. A. STEINLEN — ILLUSTRAZIONE PER « RESSEMBLANCE » DI M. FORMONT.
(Dal *Gil Blas illustré*).

Avant d'éternner dans l'sac *,
  A la Roquette.

*
* *

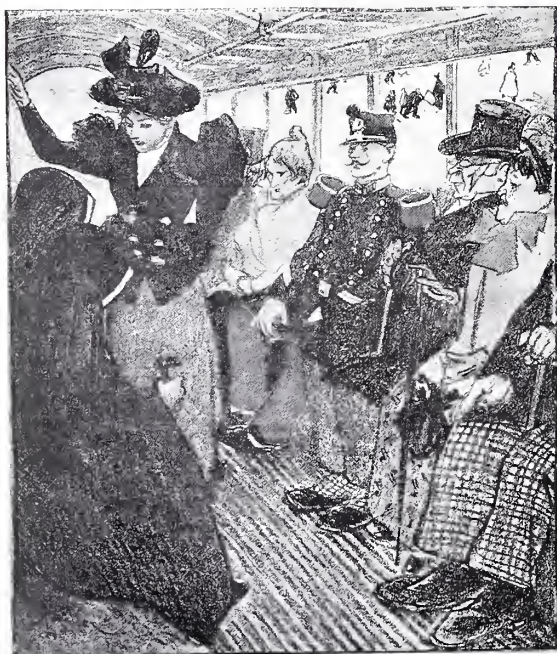
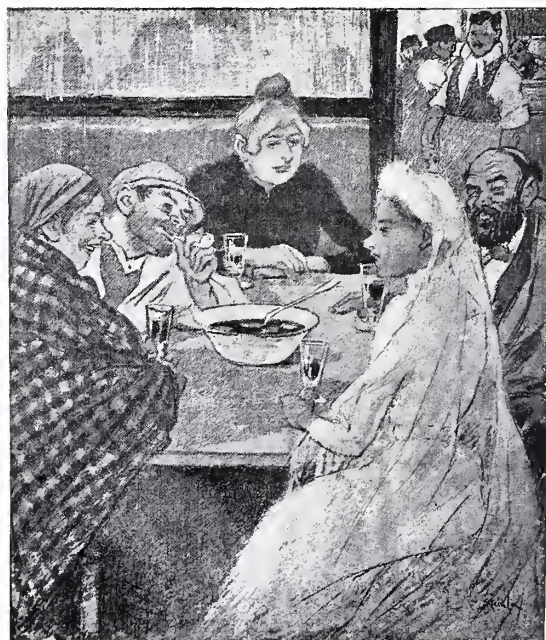
T. A. STEINLEN — LO SFRATTO FRANCO-RUSSO.
(*La Feuille*).

Indagatore acuto e sottile della realtà, che sempre e dovunque l' attrae e lo interessa, che si farebbe scrupolo di correggere, mutilare o falsificare in qualsiasi maniera e per qualsiasi ragione e che contempla non già, come ad esempio Forain, con occhio pessimista, compiacentesi a rilevarne soltanto le deformazioni fisiche e le brutture morali, e neppure con lo sguardo di scettica curiosità di un Toulouse-Lautrec alla ricerca esclusiva di alcuni tipici aspetti di un fattizio pittoresco d'eccezione della notturna o della nascosta vita di piacere, ma con uno spirito di umanitaria bontà, pronta ad indulgere ed a compatire anche coloro che l'attuale ordine sociale non sa proteggere dalle perverse influenze dell' ambiente e dell' atavismo che li sospinge verso il vizio e verso il delitto, Théophile-Alexandre Steinlen non poteva di sicuro limitare, per quanto fosse l'eccellenza raggiunta e per quanto fosse il successo ottenutovi, il campo delle sue osservazioni al canagliume dei bassifondi di una grande citttà. Egli doveva aspirare a dive-

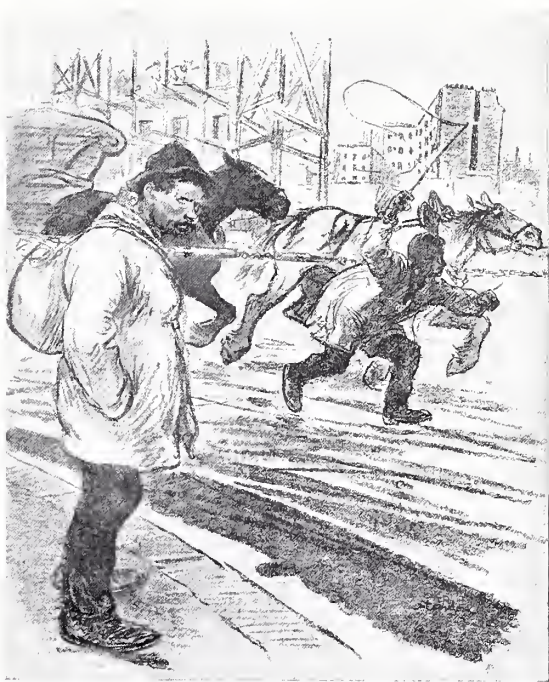
* In gergo significa essere ghigliottinato.

T. A. STEINLEN — ILLUSTRAZIONE PER « UN CAS DE CONSCIENCE » DI A. HEPP.

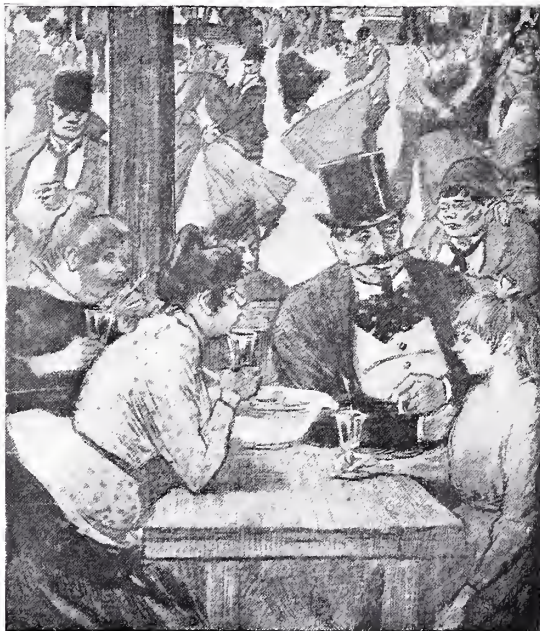
T. A. STEINLEN — ILLUSTRAZIONE PER « VEILLE DE FÊTE » DI R. CAZE.

(Dal *Gil Blas illustré*).

T. A. STEINLEN — ILLUSTRAZIONE PER « LA DOT » DI G. DE MAUPASSANT.

T. A. STEINLEN — ILLUSTRAZIONE PER « LA BOHÈME » D'O. MÉTÉNIER.

(Dal *Gil Blas illustré*).

T. A. STEINLEN — ILLUSTRAZIONE PER « LAMENTO » DI A. GERMAIN.

T. A. STEINLEN — ILLUSTRAZIONE PER « VAE VICTIS » DI J. REIBRACH.

(Dal *Gil Blas illustré*).

T. A. STEINLEN — ILLUSTRAZIONE PER « NOCTURNE » DI A. GERMAIN.

T. A. STEINLEN — ILLUSTRAZIONE PER « VIEUX DÉBRIS » DI R. MAIZEROY.

(Dal *Gil Blas illustré*).

T. A. STEINLEN — ILLUSTRAZIONE PER « PERMUTANTES » DI L. DESCAVES.

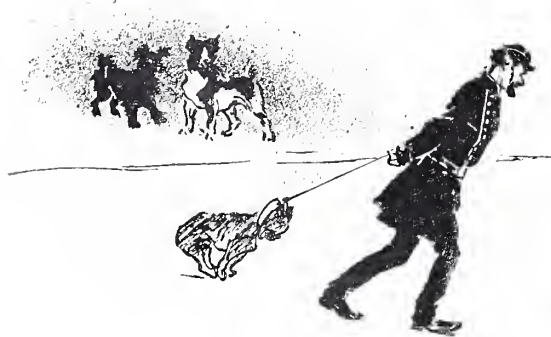
T. A. STEINLEN — ILLUSTRAZIONE PER « LES PROSPECTUS DE PLANTAREAU » DI C. DE SAINTE-CROIX.

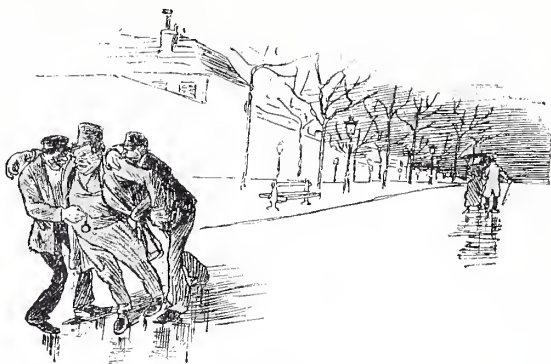
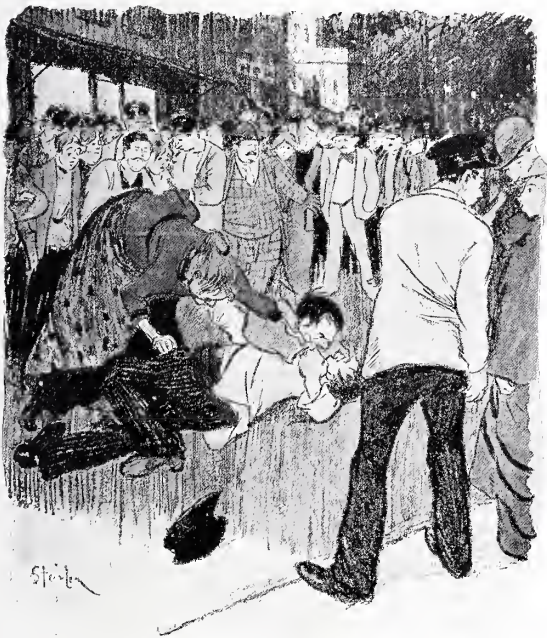
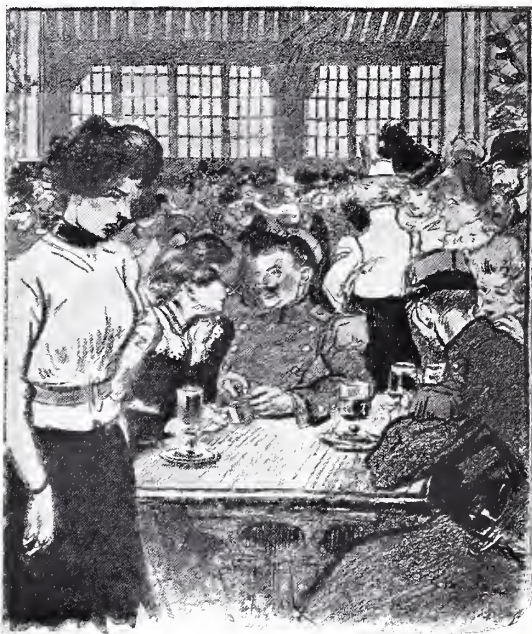
(Dal *Gil Blas illustré*).

nire l'evocatore di tutte le figure della plebe parigina e di tutti gli aspetti e di tutti gli episodi della sua varia esistenza. L'occasione gliela porse la comparsa di un giornale settimanale, il *Gil Blas illustré*, che iniziò le sue pubblicazioni alla metà dell'anno 1891 e dal cui direttore egli fu invitato a dare per ciascun numero una, due e perfino talvolta tre composizioni, suggerite dalle novelle e dalle poesie del testo.

Si era allora in Francia nel pieno trionfo della letteratura naturalista e gli scritti quindi dai quali Steinlen dovette, durante circa un decennio, attingere l'ispirazione della sua matita rispondevano quasi sempre all'indole sua artistica di schietto e profondo realismo e gli dettero pienamente agio di presentare l'esistenza del popolino di Parigi sotto le più svariate, caratteristiche e significative sembianze, in cui le sofferenze e le tristezze della miseria e della malattia alternansi alle nobili ed austere soddisfazioni del lavoro, alle gioie miti e serene della famiglia ed alle allegrie clamorose dei giorni di festa, in cui il vizio contrasta con la virtù ed assai sovente la sovrasta ed in cui il grottesco ed il patetico si succedono, s'intrecciano e talvolta si fondono nella medesima scena.

T. A. STEINLEN — VIGNETTA PER « DANS LA RUE ».

Sfogliando i settecento ad ottocento disegni forniti, dal giugno del 1891 al dicembre del 1900, al *Gil Blas illustré* dallo Steinlen e che vanno a buon diritto considerati come l'opera sua capitale, non si può non rimanere meravigliati della massa di documenti umani che egli ha dovuto raccogliere e selezionare per eseguirli, della sua disinvolta ma pur sempre coscenziosa facilità di lavoro e della varietà di visioni e di sentimenti che con essi riesce a suscitare in noi e, d'altra parte, non si può non ammirare la vita che sa infondere

alle figure prese da sole od aggruppate, l'efficacia con cui le atteggia in pose spontanee, naturali e rivelatrici delle abitudini di vita, degli intimi appetiti e delle nascoste angoscie e l'abilità con cui dispone intorno a loro lo scenario movimentato delle strade, delle piazze, delle bettole, delle officine, dei teatri o delle sale da ballo, in cui esse si agitano, lavorano, soffrono, gavazzano o minacciano.

Ora sono due crestaine che, civettuole e sorridenti, passano, a piè leggiero, fra i sussurri ammirativi ed i motteggi dei giovanotti, ed ora alcuni muratori che interrompono il loro lavoro per contemplare dall'alto dell'impalcature un pomposo funerale signorile. Ora sono due adolescenti, che, teneramente stretti, profittano della solitudine di un viottolo per scambiarsi un bacio, ed ora un ubbriaco che, male in equilibrio sulle gambe, abbraccia le colonnine di ghisa dei fanali. Ora è una donna da trivio la quale tien fermo un vecchio libertino, che trema e vorrebbe scappare, per consegnarlo a due loschi tipi che sopraggiungono, armati di coltelli, alla sua chiamata, ed ora è il direttore di scena di un teatro di varietà che si fa mostrare le gambe da una ragazza che desidera essere scritturata. Ora è un gruppo di bambini stecchiti e lividi dal freddo che contemplano con sguardo di meraviglia e d'invidia i giocattoli di lusso esposti in una vetrina, ed ora è un operaio un po' brillo, che, col bicchiere in mano, declama contro il governo. Ora è un vagabondo che divide il suo parco desinare

T. A. STEINLEN — VIGNETTA PER « DANS LA RUE ».

T. A. STEINLEN — ILLUSTRAZIONE PER « LA VOIX DU SANG » DI MONTJOYEUX.

T. A. STEINLEN — ILLUSTRAZIONE PER « BOULEVARDS EXTÉRIEURS » DI S. BASSET.

(Dal *Gil Blas illustré*).

T. A. STEINLEN — VIGNETTA PER « DANS LA RUE ».

T. A. STEINLEN — VIGNETTA PER « DANS LA RUE ».

con un cane, ed ora è un macilento mendicante, che, circondato dai suoi figliuoletti, trema come una canna sotto i fiocchi della neve. Ora è un vecchio signore, dall'aspetto rispettabile di un colonnello al ritiro, che squadra con occhi di concupiscenza una sgualdrinella appena adolescente, che non sembra punto adontarsene, e ora è una comitiva di megere e di loschi tipi che si radunano intorno al tavolo di una bettola a festeggiare col vino la prima comunione della tredicenne vestita di garza bianca che loro

T. A. STEINLEN — VIGNETTA PER « DANS LA RUE ».

s'accompagna. E così di seguito, in un sempre vario e sempre mirabilmente evidente caleidoscopio di vita vissuta.

* * *

Cessata la sua collaborazione al *Gil Blas illustré*, lo Steinlen ha pur sempre continuato a domandare principalmente e direi quasi esclusivamente la sua ispirazione alle figure della plebe ed alle scene delle strade di Parigi, sia che eseguisse quei cartelloni di così originale composizione di cui, qualche anno fa, ho parlato con viva simpatia ai miei lettori dell'*Emporium*; sia che disegnasse sulla pietra con la matita grassa per ottenere tutta una serie di litografie prege-

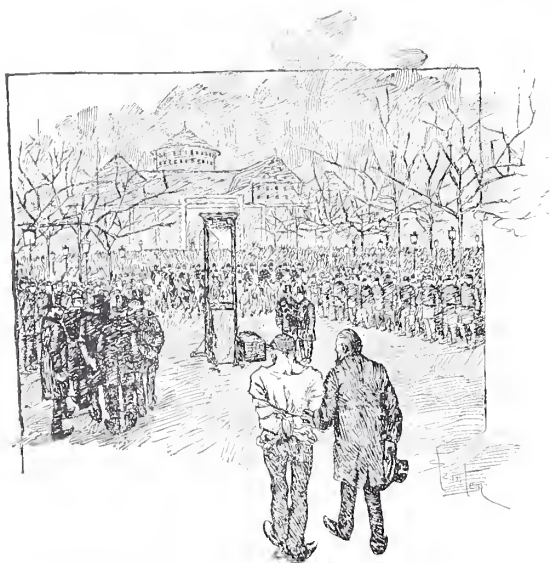
voli oltremodo pei neri vellutati e per la graduata armonia dei grigi, o sul rame per alcune punte-a-secco di segno serrato e nervoso e per alcune stampe a colori; sia che illustrasse libri, come ad esempio *La chanson des gueux* di Jean Richepin o *L'affaire Crainquebille* d'Anatole France, copertine di musica, come quelle delle melanconiche canzoni popolari del Delmet, giornali satirici o di propaganda proletaria, come *L'assiette au beurre, La*

T. A. STEINLEN — ILLUSTRAZIONE PER « TABLEAUX DE PARIS » DI P. ARÈNE. (Dal *Gil Blas illustré*).

T. A. STEINLEN — ILLUSTRAZIONE PER « L'AFFAIRE CRAINQUEBILLE ».

feuille e *Le chambard*; sia anche che, sulle pareti della maggiore sala di una birreria di Montmartre, la *Taverne de Paris*, egli dipingesse tre vasti e leggiadrissimi pannelli decorativi.

In tutta questa produzione più recente, in cui ritrovansi pur sempre quelle doti di fedeltà al vero e di possanza evocativa che caratterizzano sopra tutto la personalità artistica di Steinlen, sono in ispecial modo da prendere in considerazione le copertine delle romanze del Delmet e le illustrazioni pei due fogli anarchici *La feuille* e *Le chambard*. Nelle une l'abituale sua ispirazione si poe-

T. A. STEINLEN — ILLUSTRAZIONE PER « PUS D' PATRONS » DI A. BRUANT. (Dal *Gil Blas illustré*).

T. A. STEINLEN — VIGNETTA PER « DANS LA RUE ».

tizza e si sentimentalizza, mentre la tecnica assume qualcosa di morbido, di amabile e di delicato; nelle altre, al contrario, mentre la fattura diventa più sintetica e più rude, l'ispirazione si infosca, si inasprisce e quasi si esaspera. Se l' intervento della politica, così saggiamente evitato per tanti e tanti anni, non ha di certo giovato all'arte di Forain, esso, siamo pure equanimi, non giova neppure a quella di Steinlen.

È vero che egli ha sempre amato gli umili ed ha avuto in uggia i potenti e che è profondamente convinto, come ebbe a dire in un' intervista col giornalista Bisson, che « le monde ne va pas ainsi qu'il devrait aller », ma, nell'animo suo dolce e compassionevole, la corda dell'odio non vibra abbastanza forte per poter dare ad alcune delle sue composizioni rivoluzionarie quell' intensità impressionante che alle sue acqueforti famose ha saputo infondere Francisco Goya y Lucientes, un uomo ed un artista che, più che amare, sapeva odiare. Steinlen invece, riesce sopra tutto efficace e persuasivo quando, senza preoccupazioni o preconcetti politici ma con oggettiva fedeltà al vero, rievoca, mercè la sua matita magistrale, lo spettacolo spesso pietoso e talvolta ripugnante che presentano le classi inferiori dell'odierna società, giacchè in esso sta il più terribile rimprovero all'egoismo, all' ipocrisia, al cinismo delle classi superiori.

VITTORIO PICA.

T. A. STEINLEN — VIGNETTA PER « LA DERNIÈRE MAÎTRESSE » DI P. TRIMOUILLAT.

T. A. STEINLEN — VIGNETTA PER « PREMIÈRE GELÉE » DI J. RICHEPIN.

(Dal *Gil Blas illustré*).

CHIESE E BADIE CISTERCENSI IN ITALIA.

I Cistercensi riconoscono per fondatore San Roberto di Molesme che nel 1098 raccolse in *Citeaux* coloro che in mezzo secolo riempirono di sè non solo la Francia, ma l'Italia, la Spagna, il Portogallo, l'Allemagna, l'Inghilterra, la Scozia, l'Irlanda, la Danimarca e financo la Svezia e l'estrema Norvegia.

Costoro ebbero una forma costruttoria, per gli edifici delle loro badie, che suol dirsi *cistercense* dal nome dell'ordine e si differenzia dalle altre appunto perchè ciascun *ordine* religioso con le sue *Costituzioni* così caratteristicamente perfezionate, esercitò la sua particolare influenza sulla struttura delle fabbriche. « Tutti sanno, invero, come la stessa *scelta del luogo* pel chiostro e per la chiesa era diversa a seconda dello spirito particolare dell'ordine » (Jakob), e pertanto è giustificata questa categoria cistercense anche a parte il fatto che realmente in essa si individuò, siccome vedremo, un passaggio dalle arti precedenti al gotico.

Il periodo costruttorio che va sotto il nome di *cistercense*, come ogni manifestazione di attività umana, può essere diviso in tre tempi: il tempo primitivo di *elaborazione*, quello intermedio di *affermazione* e l'ultimo di *trasformazione* verso l' arte successiva. Tuttavia prima di cotesti tre tempi è necessario a noi far cenno dell'arte dalla

BARLETTA — ABSIDI DELLA CHIESA DI S. SEPOLCRO.

quale la nostra partì, e questo punto di partenza è dato non già da una attività costruttoria cistercense propriamente detta, ma dallo studio delle costruzioni dalle quali i cistercensi trassero gli elementi artistici di base ai loro costrutti. Questi elementi artistici sono essenzialmente *nazionali*, cioè italiani, ancorchè differiscano da regione a regione, ed in questo senso si possono accettare le parole del Natale e del Vitelli che dissero: « agli storici francesi i quali dicono che il nostro gotico primitivo cistercense rassomiglia al borgognone e provenzale, noi ricorderemo, col Cordero di S. Quintino, che la Borgogna e la Provenza, prossime alla Lombardia ed al Piemonte, avevano tratto dai monaci e dagli artisti italiani i caratteri lombardi della propria architettura, e che nel sec. X S. Guglielmo aveva visitato Borgogna e Normandia in compagnia di artisti italiani, costruendovi sontuose chiese ».

FOSSANOVA — VEDUTA ANTERIORE DEL TEMPIO.

L'introduzione allo studio dell'arte cistercense si deve condurre insomma sulle parti *antiche* e preesistenti di Casamari, di Fossanova, della chiesa di S. Sepolcro in Barletta e così via di tutti gli edifici che vedremo occupare o *ricostrurre* in prosieguo di tempo dai cistercensi o sotto il loro influsso o sotto l'influsso della loro arte. I quali cistercensi per tanto, tolsero a noi come a dire lo spunto dei proprî motivi, elaborarono su di esso uno stile più organico e ci restituirono fiorente e sistemata la maniera costruttoria che intitoliamo al loro nome.

Disse il Reuleaux che per conoscere ed intendere la natura delle prime tracce del passaggio allo stile gotico « è necessario aver prima studiato alcune varianti dello *stile bizantino* che appartengono all'arte cristiana e la lora influenza sull'*arte non cristiana*, poichè anche esse contribuirono assai a determinare l'evoluzione dello stile romanzo ». Questo stile *bizantino* e quest'arte *non cristiana* vanno detti piuttosto da noi arditamente arte *arabo-italica* e, per non essere fraintesi, soggiungiamo subito che chiamiamo *stile arabo-italico* l'arte particolarissima, singolare e limitata prodotta da artisti italiani sotto l'effetto complessivo della

diretta influenza *moresca*, e della indiretta influenza dell'arte araba tanto orientale che occidentale.

Diretta influenza *moresca*, poichè con le invasioni saracene anteriori e contemporanee a quella di Sicilia cominciò — specialmente nel Mezzogiorno, nella Frentania, nella Marsica, nella Sabina, nel Veneto e così via — a fiorire una elettissima scuola fin qui poco avvertita, perchè in generale confusa or con l'arte bizantina or con l'arte romanica or con l'arte gotica specialmente provenzale e borgognona; scuola che, fondendo velocemente gli elementi bizantini e romanici del tempo, con la tecnica e l'arte autenticamente imitate dagli arabi, arrestò tanto il bizantinismo che il romanico e diede, nell'*arte cristiana*, manifestazioni di *stile arabo* che ben presto però, sopraffatte, urtate, vivificate e quasi diremmo rigenerate arabo ci sembra più generale, più sincero, più diretto, più immediato a determinare lo stile, anche se applicato all' arte *cristiana* possa far nascere qualche scrupolo; la diciamo *araba* anche perchè noi non siamo di quelli che preferiscono fra le « *false denominazioni* etniche dei popoli primitivi dell'Africa quella di Mori, che è più antica » (Amari)... ma non sembra rigorosamente appropriata. Quale primo elemento adunque dell'arte cistercense va considerato secondo noi l'elemento arabo-italico, elemento che potrebbe esemplificarsi con moltissime manifestazioni preesistenti al cistercense, ma che per restare nei limiti ristretti che ci siamo imposti esemplificheremo con le parti antiche della chiesa di S. Sepolcro in Barletta e di Fossanova.

L'Enlart, che ha studiato lungamente la chiesa di S. Sepolcro segnandola fra i primi edifizi di

FOSSANOVA — VEDUTA ABSIDALE DEL TEMPIO.

dagli influssi essenzialmente *nazionali*, assunse fisonomia *gotica*.

E la diciamo senza altro *araba* questa particolare arte e non *moresca*, poichè in arte il nome di

stile gotico in Italia meridionale e notandovi l'influenza dell'architettura francese, erra quando la fa risalire tutta al secolo XII.

Se così fosse, bene avrebbe ragione il Cara-

bellese di dire che adunque « lo stile gotico borgognone sarebbe stato importato a Barletta *prima* che fiorisse nella regione francese donde si ritiene *originario* ». Se non tutta del secolo XII, tuttavia, di cotesto secolo è assai parte di questa nostra quadrato e privo di soccorpo: verso il fondo è terminato da absidi semicircolari sporgenti allo esterno da un perimetro perfettamente *rettangolare*, onde la pianta del tempio non ha fuoruscenze di navate trasverse e di campanile, appunto come le

FOSSANOVA — PROSPETTO DEL TEMPIO.

chiesa. La quale consta infatti di più porzioni ciascuna notevolissima per se stessa, ma nello insieme discordanti e cioè di stile ed epoche differenti.

Occupiamoci, per il momento, allo interno del *coro* ed allo esterno delle *absidi*: parti già compiute ad anno 1138, quando (Bolla di Innocenzo II) la chiesa era *extra castrum Baroli*. Il coro è disposizioni *arabe* delle chiese di Sicilia (cfr. S. Cataldo). Esso coro *quadrato*, come abbiam visto, è coperto allo interno da cupola poligonale, impostata *direttamente*, cioè senza tamburo, sull'ottagono che in alto si genera dal perchè i vertici del quadrato base sono smussati da un sistema di arcate sporgenti l'una sull'altra e nascenti dal capitello di una colonnina disposta in asse appunto

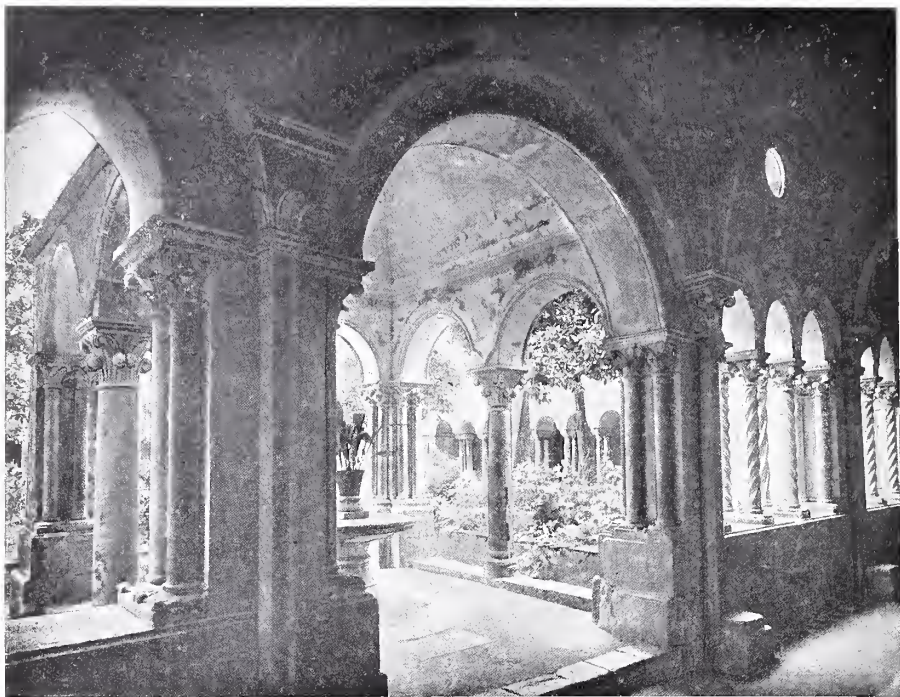
agli spigoli verticali determinati dalle pareti del coro.

Questa della cupola è adunque anch'essa, ad evidenza, disposizione arabo-bizantina, di cui il campanile di Monte S. Angelo mostra per es. la parte relativa ai pennacchi, e la cattedrale di Ancona la parte relativa alle colonnine donde essi si spiccano.

L'abside di S. Sepolcro allo esterno si rivela triplo ed è costituito da tre semicilindri a copertura conica, addossati ad un *muraglione rettilineo*, e di cui quello centrale è di maggior proporzione di quelli laterali.

I paramenti esterni semicilindrici delle dette absidi sono decorati da sistemi di fasce successivamente sporgenti collegate di sopra da archi a sesto acuto, disposizione questa che è anch'essa perfettamente analoga a quella della decorazione a risalti della chiesa di San Cataldo di Palermo ed a quella delle altre costruzioni arabo-siciliane che in genere si arricchiscono di arcate disposte in pianta a denti di sega.

FOSSANOVA — INTERNO DEL TEMPIO.

Diciamo di passaggio che, oltre l'abside, appartiene alla parte primitiva di questa chiesa barlettana la *porta laterale* di sinistra che resta quasi intatta, mentre forma un gioiello insuperabile di

FOSSANOVA — CHIOSTRO.

arte arabo-pugliese. Essa è a strombatura decorata da colonnette e sul fronte ha pilastri a sezione rettangolare meravigliosamente ornati.

Agli scopi di questo scritto si noti intanto che, sopprimendo idealmente dal tempio di S. Sepolcro le absidi sporgenti, resterebbero del capocroce, il muro absidale *rettilineo*, il sistema di una *cupola sull'intercrocio* e l'arcata a *sesto acuto* quali elementi principali di tecnica e di arte: elementi che vedremo riprodotti e sviluppati dall'arte cui dobbiamo in questo scritto pervenire: mentre anzi, immaginando respinti, verso le fronti esterne, gli archi acuti che sostengono la cupola dell'intercrocio, si avrebbe qui, in embrione, anche la forma cuspidale delle facciate absidali.

Terrà presente, fra l'altro, questa chiesa di San Sepolcro chi vorrà portare il suo esame sulla vetusta chiesa abbaziale di S. Antimo presso Montalcino (sec. XII) la quale ha la pianta ornata di tre piccole absidi.

Il chiostro di Fossanova è anch'esso di arte arabo-italica e pertanto fornisce altro esempio del primo elemento assimilato dall'arte cistercense: elemento che anzi l'arte cistercense non giunse nemmeno ad emulare, onde rappresenta splendidamente il trionfo della *forza nazionale*, sempre nei riguardi già chiariti. Non potè infatti l'arte cistercense, che si disse d'importazione *francese*, ripetere a Casamari la decorazione ricchissima delle molteplici colonnette del nostro chiostro di Fossanova ed a mala pena giunse a ricordarne qualche capitello.

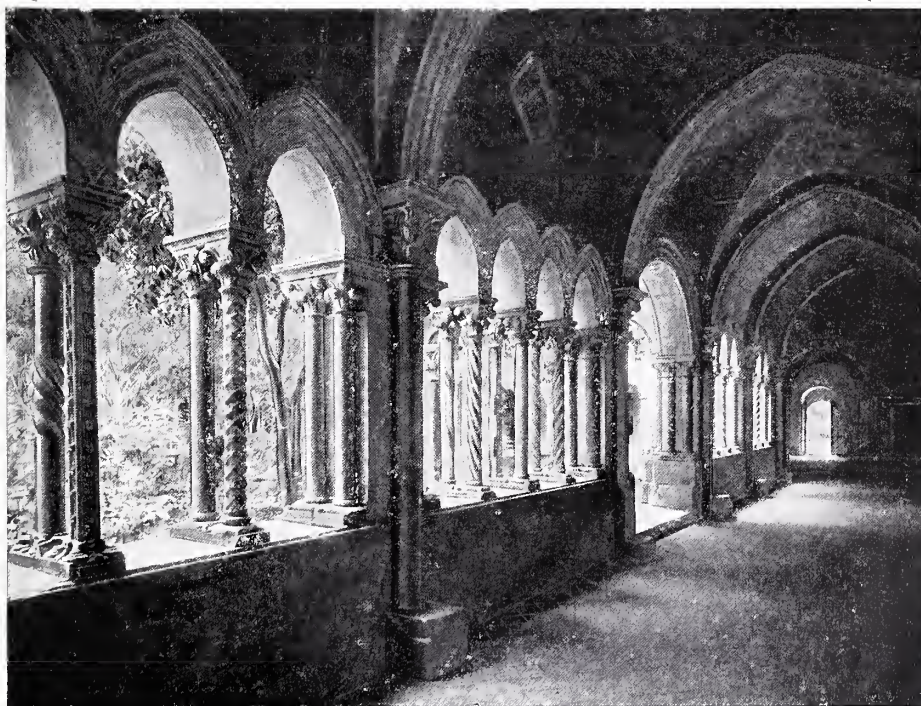
Vi è una parte anzi del chiostro di Fossanova che richiama da un lato il mausoleo di Boemondo di Canosa e dall'altro i baldacchini dei mausolei lombardo-gotici. Essa è quella a copertura piramidale che noi pur presentiamo, e nella quale è evidente, fra tanti altri caratteri che qui per brevità non esaminiamo, l'uso familiare allo stile arabo-italico delle colonne a *profilo perfettamente classico*.

Diciamo cotesto per ricordare che l'arte arabo-italica non si peritava di assumere, nei suoi partiti architettonici, la colonna classica così come la trovava nelle demolizioni del vecchio o produ-

cendola *ex novo*, per l'ardita pratica che usava di fondere fra loro tutti gli stili preesistenti.

Stili preesistenti, perchè Fossanova esisteva fin dal VI secolo, nè crediamo dover noi spendere molte parole a dimostrare che questo chiostro, analogamente a tanti neocampani, è in massima parte della prima metà del sec. XII. Vedremo subito come da questo chiostro o dagli analoghi l'arte cistercense prendesse le sue mosse; passiamo ora all'elemento essenzialmente romanico che l'arte cistercense si appropriò. Circa il 1036 fu dai benedettini ampliata Casamari — fondata alla fine del secolo X — ed a questo tempo, pare a noi, doversi riferire la parte antica e tutt'ora esistente della *casa abbaziale*, cioè la parte anteriore dello *ingresso*; che per tanto è di arte benedettina e non già cistercense.

Essa casa abbaziale di Casamari si annunzia con un grandioso arco a pieno centro di sette metri di corda, sul quale una leggera cornice orizzontale porta grandi bifore le cui colonnette centrali sono triplici e disposte secondo i vertici di un triangolo, ed i cui graziosi capitelli sono di vista giocondissima. Notevolissime mensole sono tutt'ora in opera al disopra di esse finestre. Dallo antiportico or descritto, d'arte benedettina, per due aperture a sesto acuto, una carraia ed una per pedoni, si passa nel portico propriamente detto, spartito, nel senso normale all'asse, da un grande arco; e dal portico, per due aperture di tre metri e mezzo di luce ed a sesto acuto di cui l'arco di destra è impostato più in basso dell'altro, si viene ad uno spianato acclive, donde a sinistra si prospetta la chiesa, su di una scalinata di circa venti gradini, ed a destra, ancora una porta, dà adito al convento. Tutto codesto però è d'arte *nuova* e si aggiunse, in seguito, al vecchio benedettino dall'arco tondo su riferito.

L'abbaziale di Valvisciolo, che si dice anch'essa costrutta in tipo cistercense, è invece romanica e non gotica e però ci sembra precedente all'arte che trattiamo e da riportarsi all'arte benedettina almeno per il prospetto e per il chiostro. Imperocchè il suo prospetto è liscio

FOSSANOVA — CHIOSTRO.

e decorato da ruota tonda e nel suo *chiostro* si vedono solo archi a *tutto sesto* ed, in qualche punto, il cappello — anch'esso rotondo — sovrapposto a tre arcatine successive, rende figura di trifora perfettamente romanica o *lombarda*. Notevolissimi i capitelli di questo chiostro di Valvisciolo, giacchè hanno come a dire il senso *classico* del ionico in alcune volutine angolari e del *corintio* in alcuni caulicoli centrali, e pertanto rendono *compositi* i piccoli complessi; mentre la base attica mantiene le proporzioni schiacciate dell'arabo-italico donde le colonnine furono certamente imitate.

VALVISCIOLO — PROSPETTO DELLA CHIESA ABBAZIALE.

Mostreremo in altro scritto come la *volta a crociera* sia anch'essa un elemento d'arte arabo-italica; or diremo che dalla contemperanza di tutte le maniere già esistenti, dalla contemperanza sopra tutto degli archi acuti arabo-italici con gli archi tondi dell'arte romanica, fosse nata la promiscuità dell'arco acuto e tondo che si nota nel cistercense, del quale passiamo ad illustrare il *primo periodo*.

Primo periodo dell' arte cistercense italica è quello che riflette le costruzioni sorte sotto l'influsso del maggior propalatore e patrono dell'ordine, diciamo S. Bernardo.

Bernardo (1091-1153), ricordevolissimo abate di

Clairvaux (Chiaravalle) prima abbazia cistercense da lui fondata (1115), nacque a Fontaines presso Digione e pertanto fu francese.

In breve tempo egli fu alla testa di ben 160 monasteri sparsi da per tutto, ma perchè aiutava fervorosamente Innocenzo II a combattere gli antipapa, questo pontefice gli fu grandemente devoto e lo trattenne più specialmente in Italia. Fu nel 1131 che Innocenzo II dette a S. Bernardo l'abbazia di Fossanova perchè con i suoi cistercensi la facesse rifiorire.

VALVISCIOLO — CHIOSTRO DELLA BADIA.

Fossanova, abbiam visto, esisteva di già e da esso doveva S. Bernardo prendere non pochi motivi d'arte, come quello del chiostro meravigliosissimo. Ma... « dal monastero, dice il Venturi, dove i monaci si educavano nello *studium artium* e i laici si erudivano all'esempio, uscì lo *stile architettonico francese nella sua forma più pura* e s'irradiò nella regione abbruzzese, nel Lazio e nella Sabina ».

Che di nuovo qui adunque si ebbe?

La chiesa! la cui costruzione tuttavia durò lungamente.

La chiesa della badia di Fossanova innalza, infatti, frontoni a semplici culmini su tutte le facce dei suoi bracci: fortissimi contrafforti annunziano allo esterno la partizione interna, mentre sull'intercrocio si aderge un tiburio poligonale ornato di bifore per due piani e rastremato ben presto in un lanternino culminale, quasi non avendo la forza di slanciarsi al cielo come fecero poi le torri di Chiaravalle, ma pur segnando progresso, o maggiore sviluppo, rispetto alla forma arabo-italica di semplice cupola da noi ricordata a proposito della chiesa di S. Sepolcro, ed esemplificabile largamente, specialmente con le chiese di Puglia.

Citammo le torri di Chiaravalle e subito si dica che a ricordare l'abbazia francese donde Bernardo aveva intrapreso il suo glorioso cammino, si fondarono anche in Italia badie sotto il dolce nome e furono più ricordevoli: quella presso Milano;

quella presso Ancona detta Chiaravalle di Castagnola, e quella in provincia di Piacenza detta Chiaravalle d'Arda.

Particolare attrattiva offre l'abbazia di Chiaravalle a quattro soli chilometri dalla Porta Romana milanese, poichè la chiesa conserva ancora, malgrado la trasformazione della facciata, la sua originaria struttura, arricchita dallo ardito tiburio a torre campanaria in laterizio, impostata sulla cupola dell'intercrocio.

degrada dal tamburo della cupola con quattro gallerie ad archetti, fino a raggiungere il corpo vero del campanile, a due piani, con gallerie bifore di sotto e trifore di sopra, coronato, alla base della cuspide terminale conica, da un'elegante loggia ad archetti tondi.

La costruzione laterizia di Chiaravalle Milanese però essendo di meravigliosa perfezione, richiama ad evidenza l'elemento d'arte *locale* o *lombarda*, cioè l'arte preesistente. Essa è l'espressione mag-

CASAMARI — INGRESSO ALLA BADIA.

Secondo la iscrizione che citeremo appresso, la chiesa fu cominciata dallo stesso S. Bernardo intorno all'anno 1135, quando cioè cotesto nobile abate aveva « riconciliati con la chiesa i milanesi ». Il tempio è a tre navate divise da otto larghi e bassi piloni per parte, la centrale coperta da volte a crociera cordonata, le laterali a crociera senza cordonature.

La cupola centrale si rialza in ottagono a quattordici metri da terra, e su di essa, il tiburio a campanile raggiunge cinquantadue metri dal suolo. Tutto il maestoso pinacolo è di forma ottagona e

giore di questo primo periodo del cistercense, cioè, nella parte edificata prima della consacrazione, segna la transizione all'arte che illustriamo, sebbene nell'insieme non sia il tipo spiccato dell'arte cui i cistercensi pervennero in Italia. L'arte cistercense pura, che oggidì ancora ne resta, è invero più tardiva, e quella del primo periodo or detto, deve considerarsi ancora come essenzialmente fatta di motivi nazionali ; e fra questa e la successiva si nota invece lo influsso che dall'Italia rimbalzò in Francia, per poi tornare nuovamente da noi e darci il secondo periodo cistercense o

periodo del maggior fiore e della maggiore individualità.

* * *

L'opera che in Francia si produsse e che usufruì del nuovo già fruttificato in Italia fondendolo in un tutto armonico fu la chiesa di Pontigny.

Poichè, e qui veniamo al secondo periodo del cistercense italico, se il convento di Pontigny si distingue già, dice il Ricci (dallo Springer), dai più antichi conventi di Citeaux e di Clairvaux « per una più felice disposizione », è la chiesa poi quella che è in più stretta relazione col cistercense italiano che tutt'ora ne resta.

Soggiunge il Ricci (dallo Springer): « sul suolo di Borgogna nella chiesa cistercense di Pontigny, sorta nel 1150, *nuove tendenze* prendono per la prima volta forma artistica concreta, distruggendo rapidamente le reminiscenze romaniche ».

Le radici di esse germogliano le magnifiche creazioni del nuovo stile che « si espandono dalla Normandia, nell'Anjou fino in Borgogna e si sviluppano anzitutto e potentemente nelle opere della cosidetta *scuola di S. Denis* », la quale scuola adotta i *sostegni alternati*; considera la *volta a crociera di sei sezioni* come la forma normale delle volte della navata maggiore, e predilige, nello alzato, il sistema a *quattro piani* e tutto in conseguenza di quanto si era già fatto in Italia nel già detto periodo di transizione. I costruttori cistercensi furono perciò, solo in un certo senso, i *precursori dello stile gotico* e gli aprirono e gli agevolarono la via nelle provincie » (Springer), mentre nel sistema edilizio dei cistercensi « si trovano molti dei concetti che furono poi sviluppati e perfezionati dallo stile gotico-francese », e che da noi partivano dal *romanico*.

Elaborato intanto il miglior tipo, le costruzioni cistercensi risultarono più determinate, stabili ed organiche che al principio non erano state. E l'insieme cistercense recò così seco in generale parecchi edifici distinti l'uno dall'altro: la casa abbaziale verso lo ingresso; la chiesa spesso in fondo ed in alto di leggero acclivio; il chiostro a fianco della chiesa e con essa comunicante; l'aula capitolare aperta su di un lato del chiostro; la badia propriamente detta che completava l'insieme degli edifici e recava dormitorî, foresterie, refettorî, farmacie e così via. Infine era anche notevole il cimitero annesso alle badie di grande importanza e quello di Chiaravalle Milanese è tutt'oggi ammirevole per le sue tombe.

A partire intanto dalla seconda metà del secolo XII si nota un nuovo impulso nelle costruzioni cistercensi italiane.

CASAMARI — BIFORA DEL CHIOSTRO.

Nel 1152 Eugenio III espellendo i benedettini da Casamari vi surrogò i cistercensi che dettero opera a ricostruire il monastero, come più tardi ricostruirono la *chiesa*; la chiesa di S. Maria a Fiume di Ceccano, che « sotto l'aspetto dell'antichità, dice il Melani, supera quasi tutte », può attribuirsi al 1160: « ANNO DOMINI EDIFICATA MCLXXII » dice una iscrizione sulla porta di ingresso alla chiesa di S. Maria di Castagnola, e questa che, come disse il Venturi, fu la più bella delle abbaziali omonime, come si esprime il Borsari: « presenta un continuo incrocicchiamento di

archi e di cordoni, che dal pavimento ascendono alla volta ». Gli archi acuti posano sopra colonne incastrate nei pilastri: ventiquattro finestre illuminano la nave maggiore e le minori, e, di esse,

CASAMARI — INTERNO DELL'AULA CAPITOLARE.

tre grandi a ruota sono sulle facciate ad oriente, settentrione ed occidente; la ruota occidentale ha vaghissime colonnette di marmo che si appuntano al centro come razze al mozzo. La torre ricade sugli archi del presbiterio.

« *Fridericus I Imperator, semper augustus, hoc opus fieri fecit* » recava un mosaico sulla porta della chiesa di Fossanova, e ricordava la ricostruzione effettuata per le elargizioni fatte da Federico Barbarossa circa il 1180. La costruzione di questa chiesa adunque *continuava*, ed infatti, trascurando qui di parlare della grande finestra a ruota del prospetto principale, poichè essa vi fu aggiunta ancora più tardi, notevoli sono le forti speronature che inquadrano la navata centrale sovralzata sulle laterali ed il portico a triplice arco acuto (or distrutto) aggiunto al fronte a renderlo più maestoso e comodo.

Il sistema delle forti speronature terminanti di sopra a scivola fu caratteristico di quest'arte ed in Fossanova si ripete sui fianchi e sulle navate trasverse con una persistenza e, sopratutto, con una evidenza degna di nota.

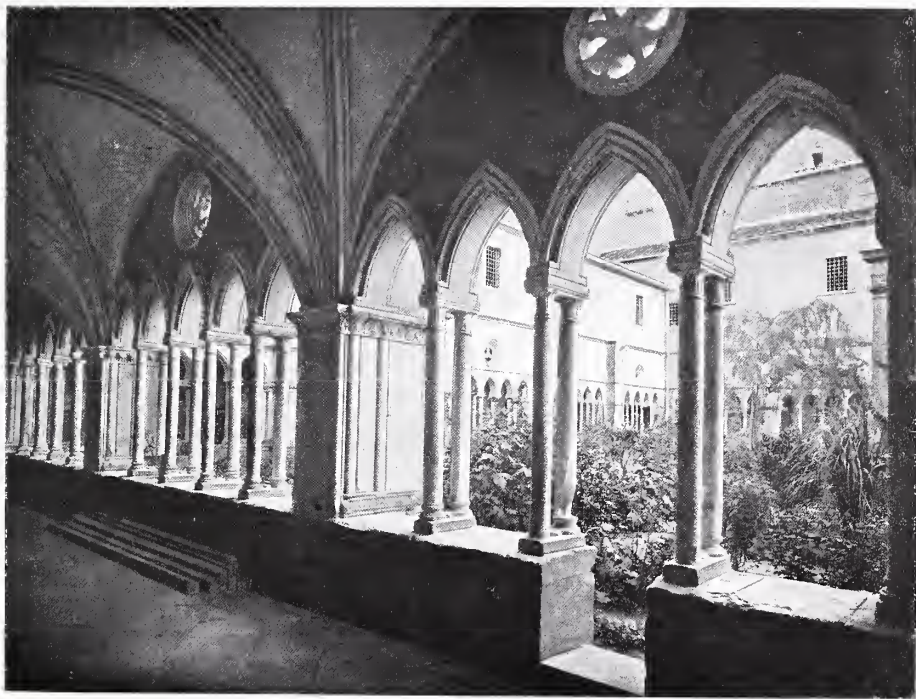
Alquanto più tardi delle opere or dette, cioè nel 1203, Innocenzo III pose la prima pietra della chiesa di Casamari, che a noi sembra la più equilibrata espressione dell'arte che illustriamo e forse la più pura.

La chiesa di Casamari non ha facciata notevole rispetto al resto, poichè ad un portico a tre archi sovrasta liscio il muro frontale terminante a timpano, ha bensì sotto il portico un portale maestoso la cui strombatura è ornata da svelte colonnette di cui tre per parte libere del tutto ed altre meno, e che nel sott'arco mostra minuti rabeschi scolpiti sottilmente a fogliami graziosissimi.

Per questa porta si accede al tempio a tre navi ed a croce latina, lungo più di cinquanta metri e largo in tutto circa ventidue ad acute volte a crociera e ad arcate rialzate, gettate su pilastri ornati di mezze colonne e di cordoni.

Dal tempio si passa, sulla destra, al chiostro quadrato ed a finestre spartite da colonnette: chiostro che però non raggiunge, come dicemmo, la sontuosità e l'arte di quello di Fossanova.

L'aula capitolare — che per importanza nei conventi veniva subito dopo la chiesa ed in cui solevano adunarsi i monaci nel riposo o per le letture spirituali o per la dichiarazione della regola o per la elezione dell'abate — è, in Casamari, disposta sul lato orientale del chiostro ed ha, nel prospetto, una porta e due finestre bifore a sesto acuto variamente ma gentilmente decorate con colonnette e cordoni e modanature squisite. Questa parte dell'edificio è forse la più caratteristica comechè nello interno, tutto coperto con volte a crociera, essa risulta in pianta quadrata spartita in nove campi da quattro pilastri formati dal fascio di molteplici colonnine diligentemente condotte, ed a cotesti pilastri corrispondono sulle pareti otto mensoloni. Quest'aula capitolare è un poema di leggiadria e di grazia, a parte solo le pesanti mensole lasciate senza intagli ed alla solita maniera cistercense.

Dicemmo che a Casamari l'arte non raggiunse tutto il decoro artistico di Fossanova e torniamo ad avvertire che in Fossanova cotesto decoro è più *antico* dello influsso cistercense nella parte che riguarda il chiostro ed è più *moderno* nella parte che riguarda la grande ruota di S. Caterina. A Casamari, di più, il cistercense distrusse buona parte della ricchissima decorazione preesistente, la quale or mostrasi in blocchi fuor di sito giacenti derelitti sì, ma in testimonio della potenza decorativa nazionale, rispetto alla importazione rimbalzataci di Francia.

VITERBO — CHIOSTRO DI GRADI.

Notiamo a questo proposito che bene il Ricci (dallo Springer) disse che le *fantastiche scolture* « tornano agli effetti *cluniacensi* ma provocano le *opposizioni cistercensi* » ed infatti lo stile cistercense è sobrio e quasi nudo di scoltura ornamentale, mentre *tecnicamente* sovrastò invece al benedettino.

melanconicamente pensare all'arte odierna! La pietra — come a Casamari — ne è levigata ma non lucida, serena ma non fredda, chiara ma non bianca, quasi cera donde traggono vita le fiammelle della fede; gentili, graditi e novi sono i lavori di intaglio, sebbene meno ricchi delle ornamentazioni romaniche.

ABBAZIA DI S. GALGANO (SIENA). (Fot. Lombardi).

A parte la sobrietà o minor ricchezza, è bene in ogni modo fissare il ricordo della gentilezza dell'arte di queste costruzioni cistercensi, della finezza e della semplicità degli ornamenti, della maestria rara della tecnica, della potenza ammirevole dello insieme severo e dire che in quest'arte si hanno freschezza ed armonia che incantano, una solidità elegante che ci lascia ammirati, uno spirito forte e soave al tempo stesso che ci fa

Ma non è del tutto lodevole questo cistercense ed alla sua tecnica manca qualche cosa se per es. là ove non trovava nascenti dal suolo le membrature sporgenti occorrenti, le faceva nascere da mensole a qualche altezza dal suolo. Non diciamo che cotesto sia sistema costruttorio poco organico, certo esso, così come fu seguito, fu poco *artistico*, giacchè le mensole furono di una desolante semplicità e di una sgraziata linea essendo a super-

ficie conica senz'altro. Più tardi le mensole furono abolite e le nervature nacquero dal suolo.

Santa Maria d'Arabona al nord di Manoppello fu eretta nel 1208, onde la chiesa è « *in stretta relazione costruttiva* (Venturi) con le chiese delle badie cistercensi italiane.

Per il Frothingam questa chiesa subì anzi l'influenza del monastero dei SS. Vincenzo ed Anastasio di Roma, da cui derivò, e di Casamari, di fondazione « *a Beato Bernardo abbate Clarevallis* ».

Tutto lo stile fin'ora illustrato non è già prettamente gotico ma è tutt'ora stile di *transizione*, poichè partendo — come in Casamari — dal puro e severo lombardo, dagli archi a pieno centro e dalle bifore tonde, quasi tale si mantiene allo esame delle strombature riccamente decorate da ornamenti vegetali e con qualche rara immagine

AMASENO — VEDUTA ANTERIORE DELLA CHIESA DI S. LORENZO.

essendole il suo primo abate venuto da Ferraria, colonia di Casamari.

Questa chiesa può segnare intanto la fine del periodo aureo cistercense il quale si chiude con le consacrazione dei tempi antecedentemente riferiti: così Papa Innocenzo III consacrò nel 1208 l'altar maggiore della chiesa di Fossanova; nel 1217 Onorio III consacrò la nuova chiesa di Casamari; e la chiesa dell'abbazia di Chiaravalle milanese fu consacrata nel 1221 « *a Dno. Henrico, Mediolanensi Archiepiscopo* » siccome è ricordato dalla iscrizione coeva che cita pure l'anno 1135 d'animali; allo esame delle foglie d'angolo nelle basi delle colonne; mentre si rivela, poi, a più attento esame e con la considerazione delle crociere rialzate, degli archi acuti, delle finestre plurifore, dell'assenza della cripta — onde il piano del coro non è sollevato da quello della chiesa — della pianta del coro stesso — che è *rettangolare* cioè con soppresso l'emiciclo dell'abside lo che fu speciale delle chiese dei cistercensi — dei mensoloni incastrati... si rivela, dicevamo, di quello stile che *preparò* l'avvento del *gotico* ma non fu ancora cotale. E cotesto stile di transizione è so-

pratutto qui equilibrato, non pesante nè trito, non rigido nè audace, ma sereno e quasi perfettamente organico.

*
* *

Dissero il Ricci e lo Springer che i Cistercensi su molteplici contrade e questa influenza forma il *terzo periodo* di quest'arte, periodo di rapido e graduale spandimento ed esaurimento.

Non riportiamo allo influsso cistercense ed al modello d'Arabona le chiese di Scurcola, di Rosciolo e di Sulmona che ci sembrano più antiche

AMASENO — PORTA MAGGIORE DELLA CHIESA DI S. LORENZO.

« acquistarono sì in Germania ed in Inghilterra una grande potenza e vi divennero anche più popolari che nella loro stessa patria franco-burgunda », ma in Italia, essi « non furono mai tenuti in grande considerazione » e questo, soggiungiam noi, provenne dalla propagazione avvenuta di due nuovi ordini ecclesiastici dei Francescani e dei Domenicani. Dal fatto si inferisce intanto che l'attività costruttoria cistercense da noi dovette esaurirsi ben presto: senonchè noi possiamo notarne la influenza e d'arte perfettamente nazionale; forse, invece, nella chiesa di Tagliacozzo si ebbero influssi francesi; ma per notare bene questo *terzo periodo* occorre tornare da principio al tempio di S. Sepolcro in Barletta il cui ospizio dei Canonici aveva preso ben grande importanza fin dal 1179, anno in cui per ordine di Guglielmo e per la decretata distruzione di Bari, ai barlettani si aggiunsero i canonici baresi.

Sul modello simile a quello cistercense risultò

invero la *parte anteriore* della chiesa di S. Sepolcro, la cui *ornamentazione* però, come bene notò il Venturi, fu assai differente e fa fede ancora dell'elemento locale.

I capitelli di questo tempio infatti sono notevolissimi per le fogge strane che rivelano e per la varietà grandissima di disegno che presentano. Si direbbe che tutti i paesi di Europa abbiano contribuito alla loro scoltura come contribuivano alle imprese di Gerusalemme, se l'elemento arabo-bizantino evidente nelle altre parti della chiesa non ci facesse accorti di un analogo diretto influsso od *imitazione* del preesistente e derivante dalla scuola dei locali marmorari.

La parte anteriore della chiesa del S. Sepolcro è a tre navate edificate in pietra calcarea e coperte di bellissime volte ad ogiva, i cui muri d'ambito sono controbilanciati, all'esterno, da contrafforti. La nave maggiore è divisa da sei arcate sostenute lateralmente da pilastri crociformi. All'interno dell'ingresso principale, notasi ancora il nartece superstite dall'uso antico ed unico esempio che sia restato e che si conosca nelle Puglie. Le finestre sono quasi tutte ad arco tondo, le arcate acute hanno la curva tracciata con centri poco distanti dalla mezzeria dell'imposta come, nota il Bernich, si osserva in quelli di Casteldelmonte. Della *cupola* di ricordo saracenico già dicemmo: or qui più estesamente noteremo, per l'alzato interno, che, dello insieme *lombardo* che risulta in pianta nei pilastri, le mezze circonferenze costituiscono le mezze colonne, superiormente collegate dalle arcate a tutto sesto costituenti appoggio alle superiori pareti della navata mediana e presentanti

AMASENO — INTERNO DELLA CHIESA DI S. LORENZO.

questa particolarità notevole che, cioè, la loro sezione, mentre è semicircolare od a toro nelle arcate del lato destro, è poi rettangolare ad angoli smussati nelle arcate del lato sinistro, ciò che annunzia *un duplice periodo di costruzione.*

Le sporgenze dei pilastri rivolte verso la navata mediana danno luogo a sottili lesene le quali salendo ininterrotte superano l'altezza delle arcate longitudinali e raggiungono una ricorrenza orizzontale, oltre la quale si manifestano ad *arco acuto* e *arcate trasversali,* cioè quelle che ripartiscono in campi rettangolari la navata mediana e che, insieme alle pareti, sono destinate a sopportare le volte.

Tutto l'insieme anteriore del tempio adunque è dovuto allo influsso che in questo scritto ci occupa, sebbene l'arco tondo renda accorti della persistenza romanica e lo sviluppo delle nervature senza mensole segni progresso. Sull'epoca della riedificazione di questa parte della chiesa gli scrittori non sono concordi, ma noi siamo col Bernich che la pone al 1215 circa, e detto ciò non intendiamo negare l'ulteriore periodo di costruzione che il Nitto de Rossi riconosce circa la fine del secolo XIII.

Tornando ora allo influsso del cistercense in generale, diremo che a Casamari, nello stesso secolo XIII, nacquero Sambucina in Calabria e San Galgano in Toscana.

In Veroli e nel suo territorio i monaci di Casamari costrussero S. Michele Arcangelo, S. Nicola, S. Vito e S. Angelo; in Frosinone ebbero San Giovanni e S. Silvestro; in Anagni S. Croce; nella Marsica S. Magno; poi S. Vincenzo di Sora, San Maria del Reggimento; S. Salvatore in Monte, S. Giovanni, S. Stefano e S. Nicola in Bauco.

Anche il monastero di S. Giusto nella Spagna (1217) fu messo sotto la vigilanza di Casamari, così pure il monastero siciliano di Malliano (1254 Girgenti), ma di esse molte chiese erano già esistenti, nè sappiamo se, architettonicamente, i Cistercensi influirono proprio sulle loro fabbriche.

L'abbazia di S. Galgano (1224) fu fondata, presso Chiusdino, dagli stessi monaci di Casamari siccome dicemmo, nè la chiesa, ora tutta in rovina, differì dalle consorelle cistercensi. Nell'opera del Canestrelli, studioso di questo monumento, si possono vedere, di questa chiesa, le navate sfondate, le volte cadute, i rosoni corrosi dei loro trafori gentilissimi, le finestre senza imposte — un duplice

FERENTINO — S. MARIA MAGGIORE.

ROMA — INTERNO DI S. MARIA SOPRA MINERVA.

ordine di finestre qui si aveva; uno minore, a sesto tondo, l'altro, maggiore a sesto acuto — e la duplice sua struttura in pietra ed in laterizio; quella nella parte bassa o di muraglia, questa nella parte alta e di volto.

L'arte giunse qui a così degna altezza che il Supino, sebbene erratamente, opinò che Nicola d'Apulia ne avesse studiati e imitati i *capitelli* per rinnovare la sua arte al soffio dell'arte francese!

Ora tutta quest'arte lentamente si abbatte all'ingrato destino della rovina!

Di S. Galgano nel 1234 era costruito il parlatorio, nel 1244 il chiostro; ma la consacrazione della chiesa avvenne nel 1268. Questo nostro stile si diffuse pure in costruzioni non cistercensi « e Viterbo ebbe, dice il Melani, per volere del Cardinale Capocci (1243) il monastero domenicano di S. Maria dei Gradi copiato dalle abbazie citate »; in Toscana, secondo lo stesso autore, « l'abbazia di Settimo vicino a Firenze, fu modellata su quella di S. Galgano; S. Lorenzo d'Amaseno pur si appaia a questa arte; nel suo interno ritroviamo infatti nei pilastri le membrature semicilindriche salienti dai mensoloni semiconici; ritroviamo le mezze colonne disposte l'una rimpetto all'altra sotto le arcate di comunicazione alle navi secondarie; ritroviamo i capitelli ad uncino... e, sebbene sia meno evidente, anche qui si ebbe il sistema dei contrafforti di sperone esterno contro i pilastri, e qualcuno tutt'ora ne resta.

Notevole il portale principale di questo S. Lorenzo d'Amaseno, nei riguardi dell'arte cistercense, giacchè anche qui l'artista volle richiamare il sistema di affidare le nervature cilindriche a mensole coniche lisce, e due di queste vediamo infatti ai fianchi dello stesso *ingresso* sostenere le colonnette sottoposte al cappello acutarco esterno. Belle le *ghiere* che spartiscono i fusti delle colonne maggiori; ma di evidente richiamo arabo-italico, abbenchè già assunte dal normanno ed assunte poi dal provenzale e dall'angioino.

Nel 1280 fu *cominciata* la chiesa di S. Maria sopra Minerva in Roma, nella quale il Venturi nota esser penetrato lo influsso dello stile architettonico francese. L'abbazia di Chiaravalle d'Arda in quel di Piacenza, detta *della Colomba*, la cui fondazione pare risalga solo alla fine del secolo XIII, ha un bellissimo chiostro di cui da poco fu

reintegrata una finestra trifora di arte finissima, ma di gotico più avanzato di quel che consentano i limiti dell'arte che trattiamo.

Secondo il Venturi, che si appoggia allo Enlart, sul modello cistercense si eressero anche S. Maria Maggiore e S. Francesco in Ferentino; S. Nicola a Ceccano; le cattedrali di Sezze e di Piperno e chiese a Terracina, Fondi e Sonnino.

Il tipo di Fossanova, secondo il Ricci, « fu pure direttamente ripreso in S. Martino al Cimino, presso Viterbo ». Infine « pure inspirata ai modelli cistercensi (Venturi) ma nobilitata da gentilezza toscana » si innalzò S. Maria Novella in Firenze in cui il nostro autore segna « uno dei limiti dell'architettura romanza ».

Tutte coteste chiese, adunque, accolsero gli ultimi pallidi riflessi del cistercense, ma, come conclude il Venturi e noi con lui, « lo stile altrui si trasforma da noi in modo tutto particolare, si semplifica, si schiarisce, si ordina nuovamente, si adatta allo spirito nazionale, alle nostre tradizioni, alla nostra terra e al nostro sole! ».

Così è adunque che mentre verso la metà del sec. XIII (Springer) il compito dei costrutttori cistercensi « può dirsi esaurito » restava siccome vedemmo una influenza di riflesso che durò per tutto il secolo XIII dando un periodo di esaurimento, cioè andando man mano cedendo il posto allo stile gotico propriamente detto, e che da noi fu un gotico prettamente e del tutto italico comechè, abbandonando le direttive d'oltre alpe, si individuò con nobilissimi motivi caratteristicamente nazionali.

Filippo Laccetti.

FOSSANOVA — CHIOSTRO.

COPPE D'ORO TROVATE A VAFIO — ATENE, MUSEO NAZIONALE.

LE CITTA' DEL SOGNO E DELLA MORTE:

OLIMPIA — MICENE.

IN questo angolo solitario dell' Elide, dove fu un giorno Olimpia, la città delle glorie agonistiche sacra a Giove, vegliano oggi sulle grandi, mute rovine, il silenzio e le pallide memorie del lontano splendore. Una stretta corona di colli, verdi di quercie e di pini, ricinge l'angusta valle sulla quale la città sorgeva. Altri monti, più alti e più lontani, quelli dell'Arcadia e dell'Acaia, adergono verso il cielo purissimo le aspre cime, che i raggi del tramonto avvolgono di rose e di viole. L'Alfeo ed il Cladeos, anche ora, lambiscono i confini dell'antico santuario e spandono intorno il tranquillo mormorìo delle acque, come un ritmo lento e grave, nel quale par che si raccolga l'eco delle cose passate e parli e sospiri l'anima delle lontane generazioni. Lo scampanìo di qualche giovenca smarrita sui monti, i rari richiami dei pastori, qualche rapido grido di falco, interrompono a quando a quando l'alta quiete serale che domina intorno. Così ogni voce ed ogni aspetto della natura e il tempo hanno composto le auguste rovine di Olimpia in una culla di morte, sulla quale oscillano gli inni delle sue antiche glorie e mirabilmente sorride l'eterna bellezza della terra.

La vivace fantasia dei Greci, alimentata di patriottismo e di fede, si compiacque già nei tempi più remoti, di attribuire ai giuochi di Olimpia il prestigio di una origine eroica. Così le antiche leggende narrano di Ercole, che dopo aver vinto Augia, il re dell'Elide, innalzò a Giove un altare, costruito con le ceneri delle vittime da lui sacrificate al padre divino e ricinse l'area sacra e per primo celebrò le gare olimpiche. Ed altre invece tramandarono il ricordo della vittoria di Pelope sul misero Enomao e la conquista che egli fece della vaga Ippodamia, ambito premio della gara, e dei solenni sacrifici che l'eroe vincitore dedicò a Giove ed il nuovo splendore delle feste agonistiche da lui ordinate. Comunque, assai presto, la rinomanza dei giuochi di Olimpia passò i confini della piccola terra dell'Elide, dove erano nati, e si diffuse per tutte le regioni della Grecia, attirando ogni quattro anni, verso la romita valle bagnata dall'Alfeo, tutto il fiore della giovinezza ellenica, le ambizioni più ardite e battagliere, i sogni di grandezza e di gloria dei cuori più ardenti. Le

solenni onoranze quadriennali che tutti i popoli della Grecia concorrevano a prestare al culto di Giove in Olimpia fornivano l'occasione alle gare. Così il carattere fondamentale di quei singolari avvenimenti era quello religioso e la parte più nobile e insigne dei monumenti era quella sacra, l'Altis vetusta, recinta di mura, sparsa di mirabili templi, di are, e di statue innalzate agli dei, agli eroi nazionali, ai vincitori dei giuochi, di costruzioni votive, di edifici dedicati ai bisogni del culto.

Fra tutti più insigne, sorgeva il tempio di Zeus. Gli Elei vincitori delle genti di Pisa, l'innalzarono, come attestato di riconoscenza al nume patrio, dedicandovi il frutto del loro bottino di guerra, e già verso la metà del V secolo esso era condotto a termine con grande abilità e mirabile magnificenza. Il tempio, costruito in pietra calcare e coperto di stucco dipinto, era di ordine dorico perittero, con sei colonne sulla fronte e tredici sui lati ed innalzavasi sopra un enorme stilobate in tufo, così da raggiungere nella punta del frontone un'altezza colossale, ed una superficie vastissima. L'interno era diviso in tre navi da due ordini di colonne doriche, l'uno all'altro sovrapposto. Ornati in pittura e bassorilievi e statue l'adornavano riccamente. Ma la decorazione più importante, per vastità di opere e pregio d'arte, era quella dei frontoni, che una antica tradizione attribuiva ad Alcamene ateniese ed a Peonio di Mende. In quello orientale l'artista aveva rappresentato il momento in cui Pelope ed Enomao si apprestavano, alla presenza di Giove, alla gara della corsa; altri personaggi, Ippodamia, Sterope, gli aurighi, le personificazioni dell'Alfeo e del Cladeos, altre figure minori partecipano alla scena. Nel frontone occidentale era figurata la celebre lotta dei Lapiti e dei Centauri.

OLIMPIA — IL VILLAGGIO MODERNO.

Qui l'artista, diversamente da ciò che aveva fatto l'esecutore dell'altro frontone, volle rappresentare lo svolgimento di una azione violenta e drammatica: arduo problema, che egli seppe tuttavia risolvere con abilità singolare. Nel piccolo museo di Olimpia dove sono raccolti il maggior numero dei trovamenti fatti negli scavi del famoso santuario, si conservano i considerevoli avanzi della decora-

zione dei due frontoni del tempio di Zeus. Ed anche oggi essi destano l'ammirazione più viva tanto abilmente gli artefici che li eseguirono seppero rendere, in specie nella composizione del frontone occidentale, i vari aspetti dell'azione, l'accanita violenza della lotta, l'ardente bramosia con cui i centauri si sforzano d' impossessarsi delle donne e dei fanciulli dei Lapiti, la fiera resistenza di Deidamia, il furore con cui Piritoo e Teseo si gettano

OLIMPIA — LA BASILICA BIZANTINA.

nella mischia cruenta. Nel mezzo della scena, Apollo, grandiosa figura virile, assiste impassibile alla battaglia: l'espressione calma, forte e tranquilla che è nella sua persona contrasta assai felicemente con l'azione che intorno a lui si agita e si svolge e pone anche meglio in rilievo la disperata violenza degli uomini. Ciò che colpisce nell'esame di queste grandiose composizioni è una certa notevole disuguaglianza di esecuzione nelle diverse parti di un medesimo gruppo. Così la trattazione delle vesti è generalmente alquanto sommaria e qualche volta trascurata. Le figure non sempre sono condotte ad uno stesso grado di rifinimento; alcune sembrano abbozzate appena od eseguite da mani non del tutto esperte, mentre altre invece mostrano l'abilità raffinata e sapiente di un artista di razza. Fra queste, alcune specialmente attirano l'attenzione dell'osservatore e destano la maggiore meraviglia per la rara maestria dell'esecuzione, la superba bellezza delle forme, l'eloquenza del carattere. Deidamia che tenta con ogni sforzo disperato di svincolarsi dalla stretta di Eurito, il guerriero che combatte con un centauro ed ha dipinta nel volto la atroce sofferenza procuratagli dal mostro che lo morde ferocemente in un braccio, e nell'altro frontone Ippodamia triste e pensosa, i due superbi aurighi, curvati a terra, il vegliardo dal cranio calvo, la fronte rugosa, lo sguardo rivolto attentamente, con espressione di amarezza, verso la scena, sono figure che lasciano una impressione indimenticabile e sono degne di essere annoverate fra i saggi migliori dell'arte greca dell' età di Pericle. Riconosciuta tale disparità di pregio fra le varie parti in cui si compongono i gruppi dei due frontoni di Olimpia, è ovvio supporre che l'esecuzione di essi non può attribuirsi interamente alla mano di maestri, come Peonio ed Alcamene e che forse

spetta ad essi soltanto il disegno delle due composizioni e l'esecuzione delle figure migliori, mentre altri artisti minori condussero a termine le altre parti.

OLIMPIA — ROVINE DEL TEMPIO DI ERA.

Ma un'altra opera assai più insigne della decorazione dei frontoni, arricchiva il tempio di Zeus ad Olimpia e fu come la fonte precipua che in tutta l'antichità diffuse la maggiore rinomanza sul grande santuario. Negli anni in cui questo si compiva, la celebrità di Fidia era già portata al suo più alto grado dalle opere mirabili con cui egli andava allora adornando il Partenone. E gli Elei vollero affidare al maggiore artista che in quel tempo vantasse la Grecia l'esecuzione della statua di Giove.

Essa aveva proporzioni colossali, raggiungendo l'altezza di tredici metri, era collocata nel fondo del tempio, entro un breve recinto e riceveva la luce da una apertura praticata nel tetto della cella.

Da Pausania che la vide e la descrisse minutamente, sappiamo che la figura del nume era rappresentata seduta sopra un grande trono ed aveva in una mano lo scettro e nell'altra la vittoria alata. Le sue vesti erano d'oro, a varie gradazioni di colore ed ornate di fregi floreali di smalto; le carni erano eseguite in avorio; una corona di olivo in oro, tinta di verde, ornava la fronte del nume; il suo atteggiamento e la sua espressione erano di una calma serena e grande. Il trono, eseguito in avorio ed in oro, in marmo ed in ebano, era anche esso una meraviglia d'arte e di ricchezza; l'adornavano piccole figure e bassorilievi rappresentanti i giuochi olimpici, le stagioni e le grazie, il corteggio degli dei e il combattimento di Teseo contro le Amazzoni.

Anche questa meravigliosa creazione dell'arte ellenica non è più. Si narra che Teodosio I la facesse trasportare a Costantinopoli e si dice ancora che essa andasse distrutta nell'incendio del tempio ordinato da Teodosio II.

Oggi, chi visita l'Olimpia e s'innoltra nella piccola valle che un tempio conteneva il venerando santuario ed a traverso i cumuli delle rovine sparse qua e là confusamente e l'intrigo delle piante selvatiche e delle erbe, si apre il cammino fino al luogo dove sorgeva il tempio di Zeus, non senza difficoltà riesce a riconoscere la topografia delle parti e solo con l'aiuto di una vivace fantasia giunge a ricostruirne le forme sugli scarsi avanzi superstiti. Sul grande basamento del tempio e intorno pare che una aspra battaglia di giganti si sia combattuta ed abbia atterrato con sforzi titanici il mirabile peristilio, e raso al suolo le mura della cella e infrante le enormi colonne doriche

e rovesciati e dispersi i capitelli, i robusti architravi, le cornici, i fregi e disfatto ogni ornato.

Così i moti tellurici, l'opera degli uomini e la instancabile corrosione del tempo trionfarono mirabilmente anche degli altri insigni edifici innalzati nell'Althis, intorno al tempio di Giove.

Dell'antichissimo Heraion, dedicato ad Era, avanzano appena due colonne del grande peristilio dorico e qualche frammento di alcune altre; ed è singolare ventura che nelle ricerche fatte fra le sue rovine siasi rinvenuto l'incomparabile Ermes di Prassitele, preziosissima gemma del museo di Olimpia. Pochi ruderi informi ricordano appena il Metroon innalzato a Cibele, il Filippeion, costruito da Filippo il Macedone, dopo la vittoria di Cheronea, la bella esedra edificata da Erode Attico, per fornire di acqua il santuario, il Pelopion eretto dagli Achei per onorare il loro eroe nazionale Pelope ed infine la grande ara dei sacrifici dedicati a Giove e le numerose celle, nelle quali ciascun popolo della Grecia raccoglieva le offerte votive ed i trofei di guerra che esso consacrava al nume.

Fuori del sacro recinto dell'Altis, molti altri grandiosi edifici innalzati per i bisogni del culto, per ospitare i pellegrini, i sacerdoti, i giudici delle gare, per le necessità dei giuochi, come il pritaneo, il bouleuterion, il leonidaion, la palestra, lo stadio, l'ippodromo, sono anche essi oggi poco più che un vastissimo campo di rovine, per molta parte ancora sepolte sotto la terra. Eppure anche le tracce superstiti della numerosa serie di edifici che un tempo formavano la Sacra Città di Olimpia bastano a dare una chiara idea della sua grandiosa bellezza. E questa appare ancora più magnifica ed incomparabile se ai monumenti abbattuti si restituiscono idealmente le decorazioni dei marmi, delle pitture, delle incrostazioni di bronzo e di avorio, la ricchezza delle cortine e dei velari, lo splendore dei bassorilievi policromi e s'immaginano intorno all'Altis il bosco sacro che la circondava e per le strade e nelle aree del santuario, i viali di platani, di mirto e di olivi e disseminata fra questi la moltitudine innumerevole delle statue dedicate a Giove dai vincitori dei giuochi e le are e le offerte votive consacrate agli dei e sparsa dappertutto la folla mobile, gaia, variopinta dei pellegrini venuti da ogni terra della Grecia per celebrare le feste del nume, dei sacerdoti, dei giudici e dei guerrieri, dei giovani accorsi per partecipare alle gare olimpiche e dei poeti, dei letterati e dei filosofi, qui convenuti per leggere al popolo le loro nuove composizioni e riceverne la consacrazione della gloria e il trionfo!

MICENE — IL TORRENTE GOUVIA.

Il periodo delle feste ricorreva ogni quattro anni, durante i giorni di luna piena, che seguivano il solstizio di estate, quindi tra la fine di giugno ed il principio di luglio. Preparate diligentemente lungo tempo prima dall'amministrazione del santuario ed annunciate per tutta la Grecia da speciali funzionari, esse formavano il più grande avvenimento nazionale del mondo ellenico, durante il quale doveva cessare ogni lotta ed ogni contesa fra i vari popoli greci. Vi partecipavano le rappresentanze di ogni città e di ogni terra, le genti doriche e ioniche, come gli abitanti della Tessalia, dell'Asia Minore, della Sicilia, della Magna Grecia, attirati dal fascino che per tutta l'Ellade esercitava la celebrità ed il prestigio del santuario, l'interesse irresistibile dei giuochi e la speranza di riportarne il ramo d'olivo, ambito premio della vittoria. Avevano la durata di cinque giorni e cominciavano con solenni onoranze rese a Giove, con le processioni di tutti i convenuti ed i sacrifici al nume. Quindi nello stadio e nell'ippodromo avevano principio e si svolgevano i giuochi, la corsa semplice e la corsa di resistenza, la lotta, il pugilato, la corsa con carri e finalmente il pentatlon, il più complicato e difficile di tutti gli esercizi, nel quale il concorrente, per meritare il premio della vittoria, doveva superare tutti i suoi competitori nelle cinque prove successive di cui esso si componeva, la corsa, il salto, il getto del giavellotto e del disco. Terminati i giuochi, nell'ultimo giorno delle feste aveva luogo la distribuzione dei premi, nella forma più solenne, con il concorso di tutte le autorità, delle varie rappresentanze dei popoli greci, alla presenza della infinita moltitudine dei pellegrini, fra nuove cerimonie religiose e nuovi sacrifici e onoranze a Zeus. Poi la folla si disperdeva, ognuno prendeva la via del

MICENE — PORTA DEI LEONI.

ritorno, verso la patria lontana, affrontando i disagi ed i pericoli del lungo cammino e nuovamente in Olimpia tornava il silenzio e la pace, protetti dallo spirito del nume. E così fu per una lunga successione di anni e di secoli, fino al 393 dell'êra volgare, quando i giuochi furono celebrati per l'ultima volta. Cominciò allora la lenta, irreparabile decadenza del venerando santuario, cominciarono ad accumularsi le rovine, a sfasciarsi i monumenti, finchè ogni cosa si disfece e la terra seppellì ogni avanzo ed alimentò una folta e selvaggia vegetazione di piante e di erbe.

MICENE — L'AGORA

Oggi, di tutto il chimerico mondo che qui visse e brillò col fascino della bellezza e dell'arte, non soppravvive che il pallido ricordo, ed il tempo ogni giorno più ne attenua i languidi profili. Sulle rive deserte dell'Alfeo, fra gli avanzi monumentali della città sacra, dispensatrice di gloria, abita ora il genio solitario delle rovine ed ai posteri lontani narra malinconicamente i fasti del passato, i trionfi e i sogni e gli affetti delle spente generazioni elleniche, che ora dormono all'ombra dei boschi patiî, sulle alte rupi scoscese, in riva ai fiumi ed ai glauchi mari.

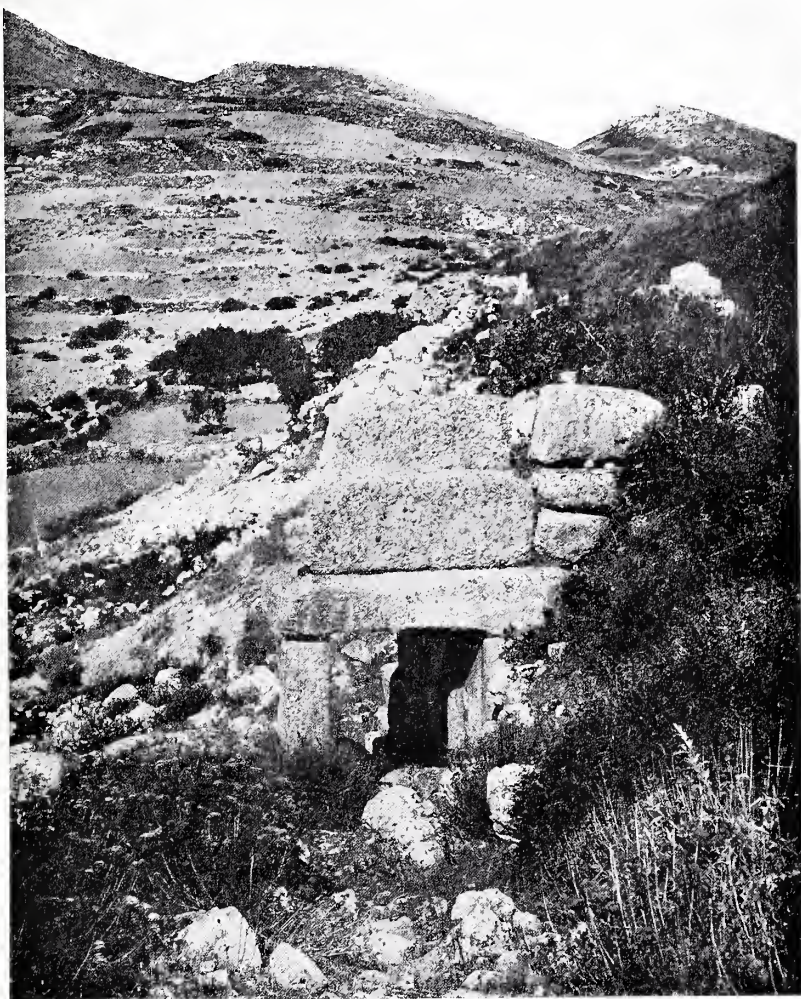
*
* *

Fra Tirinto, Argo e Micene, la pianura Argolide rovinosa pare che abbia avuto dalla natura e dal tempo l'aspetto che mirabilmente conveniva alla tragica grandezza dei suoi ricordi. Nella valle giallognola, sassosa, riarsa dal sole, la vita è assai triste. I campi aridi si succedono monotonamente. Appena qualche ciuffo verde di pini, qualche olivo solitario interrompe la pallida uguaglianza del colore. Sulla linea uniforme dell'orizzonte appena si disegnano i profili dei molini a vento, dalle grandi vele im-

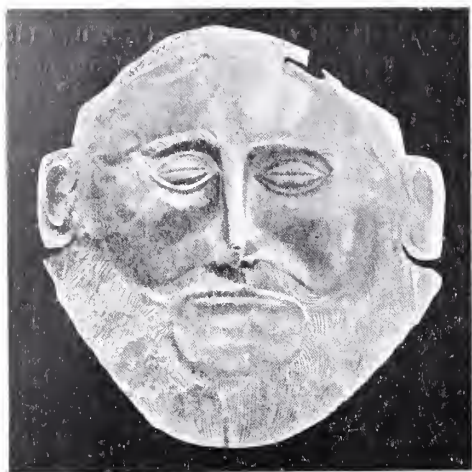
mobili. I fiumi non hanno acque: il Charados e l'Inaco, ricordo di antichi miti ellenici, mostrano gli stretti letti tortuosi del tutto essiccati. Pochi casolari bassi, angusti, dalle pareti composte di creta e di paglia, gli uni e gli altri addossati, come per difesa scambievole, offrono il segno di una vita campestre misera e arretrata. Per le lunghe vie bianche e polverose, passa qualche raro pastore: conduce innanzi il piccolo gregge lentamente, di tratto in tratto si sofferma a riguardare il treno che fugge, indifferente e grave, appoggiato con l'ascella al lungo bastone viatorio, nel classico atteggiamento degli antichi. Intorno, intorno alla valle, a varie altezze, si allineano i monti come in una immensa corona: le catene argentee, aspre e calve dell'Argolide, solcate da forti scoscendimenti, interrotte da gole profonde, poi, in lontananza, le alte cime dell'Arcadia e della Laconia dai morbidi profili avvolti di vapori rossi e azzurrini. Ad oriente, verso Nauplia, in una linea luminosa e sottile, scintilla il mare.

MICENE — TOMBA DI ATREO.

Passano alcune piccole stazioni, di cui non sempre si vedono i villaggi. Poi il treno rallenta nuovamente la corsa e si arresta alla stazione di Argo, la terra di Oreste e di Policleto, la sacra città di Era. Ho appena il tempo di notare il vivo contrasto fra questo richiamo alla nostra vita di oggi e le grandi immagini unite al nome della possente dominatrice e già la moderna Argo passa innanzi ai miei occhi, umile borgata di provincia, dalle case grigie e bianche, piccole come scatole, qua e là ombreggiate da qualche cipresso polveroso, tacita, deserta, bruciata dal sole. In alto, a breve distanza, è Larissa, la antica acropoli. Pochi ruderi informi vi conser-

vano ora la traccia dei suoi maggiori monumenti: il teatro, la fortezza, le robuste mura ciclopiche. Le pittoresche rovine di un castello innalzato nell'età bizantina e poi successivamente distrutto, ricostruito di villaggio silenzioso e triste, recinto di mure bianche, con la piccola chiesa nascosta da un ciuffo di pini; e si giunge a Fichtia, la stazione più prossima a Micene.

MICENE — UNA DELLE PORTE D'INGRESSO ALL'ACROPOLI.

e posseduto dai Franchi delle ultime crociate, dai Veneziani e dai Turchi, oggi occupano la vetta dell'acropoli argiva. Sul fianco occidentale di essa biancheggiano vivacemente le mura, le piccole cupole, il campanile di un antico monastero bizantino. Si attraversa il letto asciutto del Charados e dell'Inaco. Passa, come una rapida visione, un cimitero

Di là si dirama la via che conduce alla terra delle immortali tragedie. Attraversa Kharvati, un miserabile borgo di pastori; poi sale tortuosamente, sempre più silenziosa e deserta; s'interna fra le gole dei monti, aspre, nude, irte di grigie scogliere; ascende ancora fino a raggiungere i fianchi dell'erta collina di Micene. Intorno è una grande solitudine

MASCHERA D'ORO RINVENUTA SOPRA UNO DEGLI SCHELETRI SCOPERTI NELLE TOMBE DI MICENE — ATENE, MUSEO NAZIONALE.

sinistra, non un ramo verde, non un po' d'erba dà segno di vita vegetale; non un grido umano, o il volo di un uccello, interrompe il grave silenzio. Dal fondo del Gouvia, un torrente essiccato che lambisce le falde della collina di Micene, salgono le prime ombre della sera. In alto, alle spalle dell'acropoli, gialla e sassosa, le creste acute dello Zara e del Marta si tingono di violetto. Uno strano enigmatico sentimento è nel paesaggio; par di entrare in una terra al di là del tempo e della vita, avvolta da un'atmosfera di sogno, nella quale passano ardenti e dolorose le pallide immagini dei lontani eroi, la fatale bellezza di Elena, avvinta al frigio pastore, l'inestinguibile pianto di Cassandra presaga, la gloria e i delitti, gli odî ed i sinistri amori della infelice stirpe di Atreo.

*
* *

Sulla vetta dell'acropoli, gli scavi fatti da alcuni anni dalla Società archeologica di Grecia, restituirono alla luce gli avanzi del grande palazzo abitato dalla famiglia reale di Micene. Per vastità e numero di ambienti, per distribuzione interna, per il genere della costruzione e delle decorazioni è assai simile alla reggia di Tirinto e, come questa, anteriore all' êra volgare di circa dodici secoli. Anche a Micene, una grande aula d'ingresso, a forma rettangolare, che dava accesso ai propilei, un vestibolo, il megaron degli uomini in forma di vasta aula quadrata, e poi il gineceo ed altre parti minori, destinate ai bisogni della famiglia, componevano il palazzo. Come quello di Tirinto, il megaron della reggia micenea aveva nel mezzo il focolare domestico, intorno al quale gli uomini si raccoglievano a prendere i loro pasti. Il tetto, forato nella parte centrale per l'uscita del fumo, era sorretto parimenti da quattro grandi colonne, di cui avanzano sul posto le basi. Anche del focolare, che aveva dimensioni colossali, sopravvivono alcune parti, rivestite d'intonaco dipinto ed ornato di fregi geometrici. Nello stesso modo erano decorate le pareti dell'aula dell'ingresso; due robuste colonne, di cui si scorgono ancora le basi, ornavano nobilmente il vestibolo. Sulla soglia, formata di un enorme blocco di pietra calcare, si vedono ancora i fori rettangolari, che servivano a sostenere la porta rivestita di bronzo ed i solchi semicircolari formati con lo scorrere dei battenti sui cardini. Sul fianco orientale dell'appartamento riservato agli uomini erano le stanze delle donne, il gineceo. Una ricca decorazione pittorica rivestiva le pareti di alcune. I frammenti che se ne rinvennero, oggi conservati nel Museo Nazionale di Atene, offrono un saggio importante del carattere e del pregio di questa primitiva pittura ornamentale. Vi si vedono fregi di vari motivi e scene di uomini e di cavalli, nelle quali sono notevoli la vivacità dei colori e la naturalezza delle forme.

COPPA D'ORO TROVATA A MICENE — ATENE, MUSEO NAZIONALE.

OGGETTI DI USO DOMESTICO IN ORO SCOPERTI NELLE TOMBE DI MICENE.

ATENE, MUSEO NAZIONALE.

COPPE D'ORO TROVATE A MICENE — ATENE, MUSEO NAZIONALE.

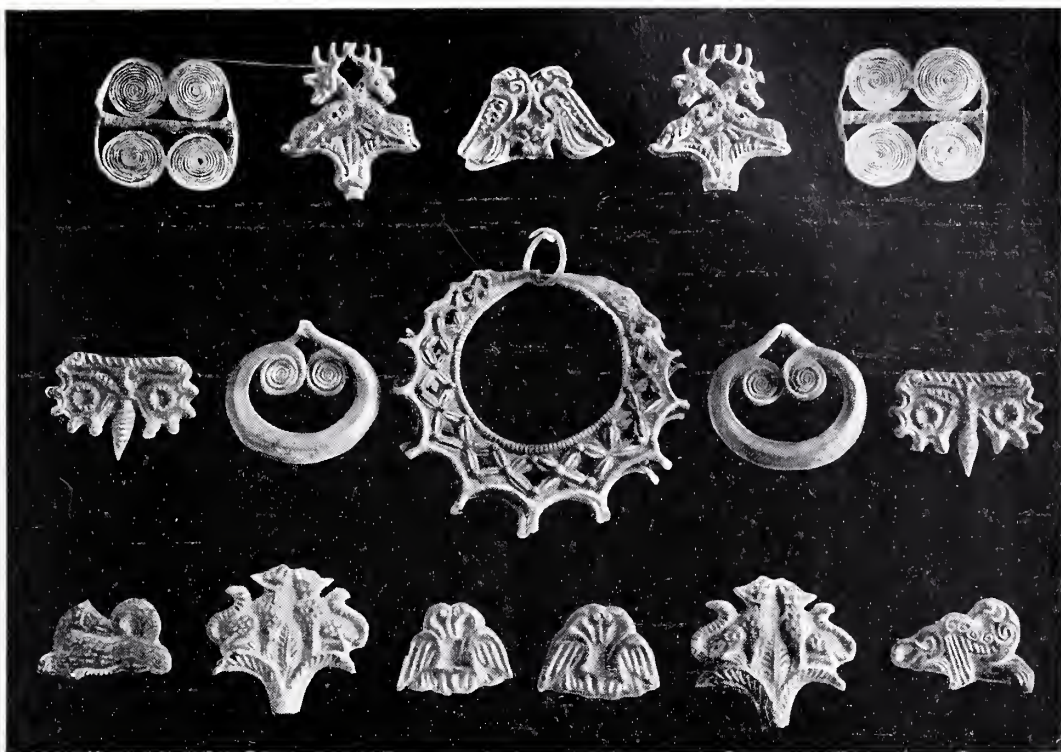
Il palazzo reale di Micene ebbe a soffrire fin da tempi antichissimi trasformazioni profonde. Nei ruderi scoperti si sono trovate le tracce di un rifacimento da esso subìto in una età di decadenza e gli avanzi di un grande tempio dorico perittero, costruito in parte sull'aula d'ingresso, sui propilei e sul vestibolo della reggia, quando lo splendore di essa era venuto meno e la gelosia e la potenza di Argo avevano abbattuto con l'indipendenza di Micene anche la sua antica grandezza. Intorno al palazzo reale, lungo i fianchi dell'acropoli un confuso intrigo di mura rovinose, di piccole stanze, di scale, mostra forse gli avanzi degli edifici minori, dipendenti dalla casa reale e forse di qualche abitazione privata.

SIGILLI E PLACCHETTE D'ORO TROVATI A MICENE — ATENE, MUSEO NAZIONALE.

Più in basso ancora, in una larga spianata artificiale, praticata nella costa dell'acropoli e circoscritta da un'enorme cintura di mura ciclopiche colossali, è tornata in luce la parte più insigne degli avanzi micenei, l'agora, dove si riuniva il consiglio degli anziani, nelle forme descritte dai poemi omerici, e sotto il piano di questa le celebri tombe della famiglia reale di Micene e la meravigliosa suppellettile funeraria in esse rinvenuta dallo Schliemann. Le rovine dell'agora sono tali anche oggi da commuovere vivamente la fantasia, per la grandiosità del loro carattere e la suggestiva bellezza delle memorie che ad esse sono unite. Una doppia linea di grandi lastre di pietra calcare, conficcate in terra verticalmente e disposte in forma elittica, nelle quali altre lastre orizzontali erano commesse, così da formare una serie continua di sedili a spalliera, circoscriveva l'area dove si tenevano dai vecchi della città le pubbliche adunanze. Quivi gli oratori discorrevano dei pubblici affari, con la mano appoggiata sullo scettro, come è descritto da Omero; quivi forse si trattò della guerra e dei destini di Troja.

* * *

Ma assai più importante per l'archeologia e per la storia e più ricchi di poesia furono i trovamenti fatti nel sottosuolo dell' agora, nelle tombe reali scoperte dallo Schliemann. Con la guida del testo di Pausania, che racconta di aver visitato a Micene i sepolcri di Agamennone, di Cassandra, e dei loro infelici compagni, massacrati da Clitennestra e dal suo amante Egisto, lo Schliemann, l'arditissimo esploratore di Troja, cominciò nel 1874 le sue prime

ricerche sull'acropoli micenea; nell'agosto del 1876 scopriva i primi sedili dell'agora; poco dopo tutta l'area delle adunanze tornava alla luce. Memore dell'antica usanza di seppellire i personaggi più eminenti nel centro della città, egli ebbe l'idea che le tombe dovessero trovarsi sotto l'agora e quivi diresse la sua esplorazione. Infatti trovò la prima tomba, ma vuota e già manomessa nell'antichità. rivestiva e circondava gli scheletri. Alcuni di essi avevano il capo coperto da maschere d'oro, riproducenti l'effigie del defunto, diademi d'oro intorno alla fronte, corazze sul petto, bracciali, gambiere, collane, paramenti, lamine d'oro ed una grande quantità di altri minuti oggetti di ornamento nello stesso metallo. I guerrieri avevano a fianco le loro armi, incrostate di fregi aurei, le lunghe spade dalle ricche

OGGETTI DI ORNAMENTO MASCHILE E FEMMINILE IN ORO RINVENUTI NELLE TOMBE MICENEE — ATENE, MUSEO NAZIONALE.

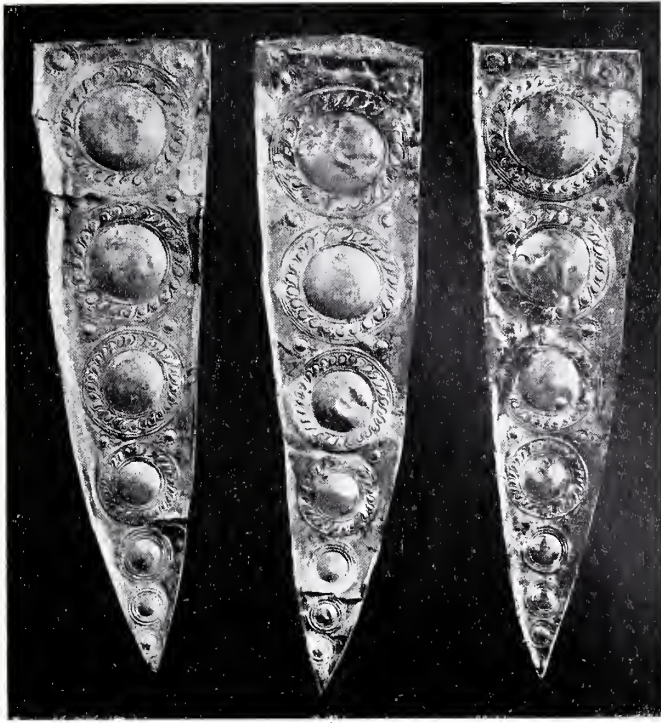
Continuando le ricerche, scoprì un'altra tomba, con tre scheletri, distesi sopra un letto di ciottoli, le teste volte ad oriente. Poco dopo tre altre tombe tornarono alla luce nel recinto dell'agora ed un'altra fuori di esso, contenenti altri scheletri disposti in senso orizzontale anzichè verticale all'asse della sepoltura ed alcuni fra essi con i segni della violenza con cui al momento dell'interramento si era cercato di farli entrare nello stretto ambito della fossa, perchè in questa avessero la positura rituale. Un incomparabile tesoro di suppellettili funerarie

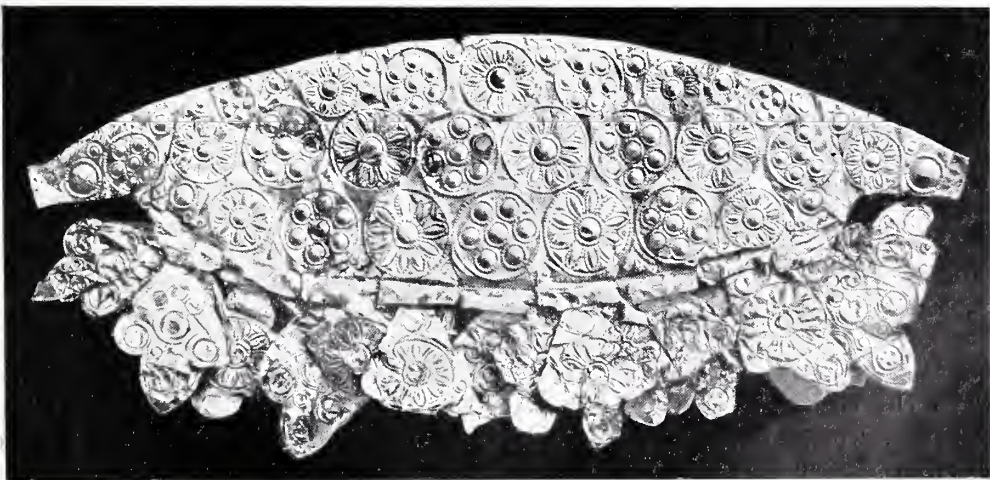
impugnature, i coltelli, le lance, i pugnali. Le donne portavano sontuosissimi abbigliamenti contesti di piccoli dischi d'oro dalle forme più varie, cinture, anelli, fibule, orecchini. Sparsa sul fondo sassoso dei sepolcri era una ricchissima serie di utensili domestici, vasi di argilla dipinti, calici e coppe d'oro, amuleti, pietre incise, pettini ed aghi crinali, piccoli idoli di animali in bronzo, rappresentanti cervi, cavalli, buoi. Così tutta la ricchezza delle vesti, delle armi, dei minuti oggetti, che avevano appartenuto al defunto e che egli aveva amato in

TESTA DI BUE, RICOPERTA DI LAMINA D'ORO, TROVATA A MICENE. ATENE, MUSEO NAZIONALE.

vita, lo seguivano nel sepolcro, perchè nel regno delle ombre egli potesse conservare lo splendore, di cui aveva goduto nel mondo.

L'alta antichità delle tombe scoperte, attestata dai caratteri degli oggetti in esse rinvenuti, la eccezionale magnificenza della loro suppellettile funeraria, il luogo nel quale erano scavate, nobile più di ogni altro circostante, ed infine la grande autorità delle affermazioni di Pausania, non fecero un solo momento dubitare lo Schliemann della identificazione delle sepolture da lui scoperte con quelle di Agamennone, di Cassandra e degli altri eroi trucidati nella reggia di Atreo. E la sua identificazione giunse anche più in là. In una tomba più grande delle altre era uno scheletro maschile, di alta e forte statura: sul volto aveva una maschera a lamina d'oro riproducente l'immagine del defunto, dall'espressione nobile e grave; le sue vesti, le sue armi, gli utensili che aveva intorno, erano di una singolare ricchezza tutti in oro, eseguiti con mirabile arte. Egli credette di riconoscere in quello scheletro i resti di Agamennone ed in alcune tracce di disordini che riscontrò nella positura del corpo il segno della fretta e la mancanza di cura con cui era stato sepolto dai suoi uccisori. Certo, la costruzione dello Schliemann così bella e poetica, non sostiene l'esame della critica e nulla prova che le meravigliose sepolture tornate alla luce siano quelle degli Atridi di cui parla Pausania, anzichè le tombe dei personaggi appartenenti ad una ignota dinastia che regnò a Micene, intorno al secolo XIII avanti l'êra volgare. Nondimeno, anche spogliate del singolare prestigio che ad esse avrebbe arrecato la seducente identificazione, non viene meno per questo la loro eccezionale importanza per la storia dell'arte e della vita ellenica più antica. Ed oggi, nel Museo Nazionale di Atene, la suppellettile d'oro, di bronzo e di argilla, trovata dallo Schliemann nelle tombe micenee, accresciuta dagli oggetti rinvenuti posteriormente in un'altra tomba, scoperta nel recinto dell'agora, è una delle collezioni più belle, di un interesse e di un valore incomparabili. Gli aspetti più notevoli della misteriosa e lontana civiltà micenea vi sono brillantemente e sontuosamente illustrati: dai riti funebri alla foggia degli abbigliamenti di parata, dalle armi e dagli utensili domestici, ai giuochi, agli usi della caccia e della pesca, dalla forma e dall'arredamento della casa, agli

COPPE D'ORO RINVENUTE NELL'ACROPOLI DI MICENE — ATENE, MUSEO NAZIONALE.

LAMINE D'ORO APPARTENENTI ALL'ABBIGLIAMENTO DI UNO DEI PERSONAGGI SEPOLTI NELL'ACROPOLI DI MICENE — ATENE, MUSEO NAZIONALE.

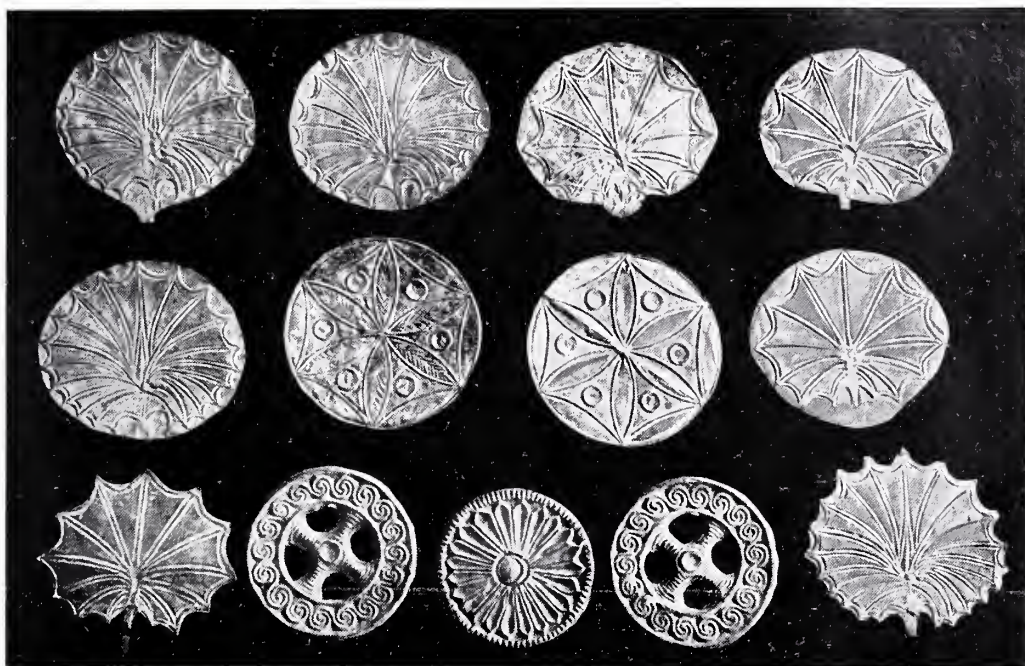
strumenti di lavoro ed infine alle attitudini, ai gusti, alle concezioni estetiche. La grande varietà e la ricchezza degli oggetti, la magnificenza della decorazione, la notevole perizia con cui sono eseguiti e la molteplicità dei procedimenti tecnici che essi rivelano, sono una mirabile testimonianza dello svolgimento di questa civiltà, nonchè dell'alto grado di raffinamento da essa raggiunto nei costumi, delle

PARTE DELLA CORAZZA D'ORO SCOPERTA IN UNA DELLE TOMBE DI MICENE — ATENE, MUSEO NAZIONALE.

DISCHETTI D'ORO USATI PER L'ABBIGLIAMENTO, SCOPERTI NELLE TOMBE MICENEE — ATENE, MUSEO NAZIONALE.

larghe relazioni che la univano con altri popoli maggiormente evoluti. Le maschere d'oro, che riproducevano la effigie dei defunti, foggiate applicando e adattando la lamina metallica sopra una forma in legno o in pietra, colpiscono per il carattere realistico ed il sentimento della morte che l'artista ha saputo riprodurre. Nessuno dei segni fisionomici particolari è trascurato; la forma allungata o tondeggiante del volto, la barba, i capelli, il profilo del naso, gli occhi chiusi nel sonno della morte od aperti, come per riguardare ancora la vita. La numerosa collezione dei piccoli dischi d'oro, di cui erano conteste alcune parti del vestimento, sono di un grande interesse, per la piacevole ricchezza dei motivi geometrici, floreali e faunini con cui sono ornati, come cerchielli concentrici, serie di rose e di margherite stilizzate, campanule, stelle, cirri, capricciose forme elicoidali. Gli stessi soggetti sono riprodotti nella decorazione di altre parti dell'abbigliamento. Nei diademi d'oro, nelle lamine a forma di foglia, appese alle cinture, nei segmenti di cui si componevano le collane ed i bracciali, nelle coppe, nelle anfore, nei vasi. Altre volte l'ornamentazione è anche di un'abilità tecnica sorprendente. Allora sono scene di caccia al leone, al cervo, lotte fra bestie selvagge, animali attergati e affrontati, sfingi, grifoni, uccelli e forme umane mostruose, rappresentate a bassorilievo o con incrostazioni metalliche, e ad incisione, che adornano altri oggetti, altri vasi, le impugnature delle spade, le lance, le lame dei coltelli e dei pugnali, le fibule, gli anelli, le pietre incise.

L'esame degli elementi stilistici e dei procedimenti di fabbricazione, attestati dalla suppellettile rinvenuta nelle tombe di Micene, rivela facilmente certe analogie con i prodotti artistici di altri paesi dell'antichità, per le quali è ovvio riconoscere la profonda infiltrazione avvenuta nell'arte micenea dei caratteri, delle forme e dei sistemi propri dell'arte di quei popoli. L'Assiria, l'Egitto, la Frigia, la Fenicia, hanno per questo riguardo portato il maggiore contributo d'ispirazioni e fornito il più grande numero di esemplari agli orafi, agli scultori, ai ceramisti di Micene. Le sfingi, i buoi, che adornano le fibule e le collane, certe piccole figure in bronzo o in terracotta o dipinte sui vasi, dai corpi allungati, le spalle rialzate, il bacino troppo esile, le gambe diritte e riunite, sono motivi che traggono

la loro origine dall'arte praticata sulle rive del Nilo. Così vengono dalla lontana Assiria le mostruose forme di animali affrontati o rampanti, o avvinti in una lotta violenta, che tanto spesso adornano gli oggetti trovati a Micene, le figure femminili, dalla testa mitrata, le vesti corte, strette alla persona e le rappresentazioni di alcuni strani simboli dei culti assiri, che si scorgono incise, con un'abilità rarissima, entro le placche ovali degli anelli e di moltissime pietre dure. Per quali ignote correnti migrarono in Argolide dai più lontani paesi del mondo orientale forme d'arte così diverse, originali e belle? Una teoria recente mira a dimostrare come la razza che regnò a Micene fosse originaria di Creta, dove un forte impero si era formato con caratteri di civiltà attinti alle varie terre dell'Asia e dell'Egitto. Altre ipotesi tentano altre soluzioni; ma l'ombra e il mistero sono ancora impenetrabili intorno alle più remote origini della civiltà micenea ed una maschera di sfinge forse le occulterà sempre.

Attilio Rossi.

LAMINE D'ORO A DECORAZIONE GEOMETRICA E FLOREALE TROVATE NELLE TOMBE MICENEE — ATENE, MUSEO NAZIONALE.

LA PRESSIONE IDRAULICA E L'ELETTRICITA' NELL'ESERCIZIO DEI PORTI.

N porto moderno è una sorta di vasta e sparsa officina, un complesso di potenti, svariati meccanismi messi in moto dall'energia prodotta in una stazione generatrice centrale: ci si presenta quale un grandioso complicato organismo, dotato di un centro motore, di una circolazione e di organi periferici. Questi ultimi rispondono alle necessità generali e locali del traffico, all'esercizio delle diverse funzioni del porto. Così vi ha un macchinario speciale per la manovra delle grandi porte di chiusura dei bacini di carenaggio e dei bacini portuali di sosta delle navi, per le pompe d'esaurimento dei bacini di carenaggio, per far agire le paratoie a saracinesca destinate a regolare l'afflusso dell'acqua nei bacini messi a secco; numerosissime sono le macchine per carico e scarico delle mercanzie tra le navi ed i carri ferroviari od i grandi magazzini di deposito e per il sollevamento ai piani superiori di questi magazzini e così via. Per far agire in modo opportuno, al momento voluto, tutte queste macchine distribuite sulle calate, sui moli, per tutto il porto, occorre avere in ogni parte di questo a disposizione una rete di trasmissione dell'energia.

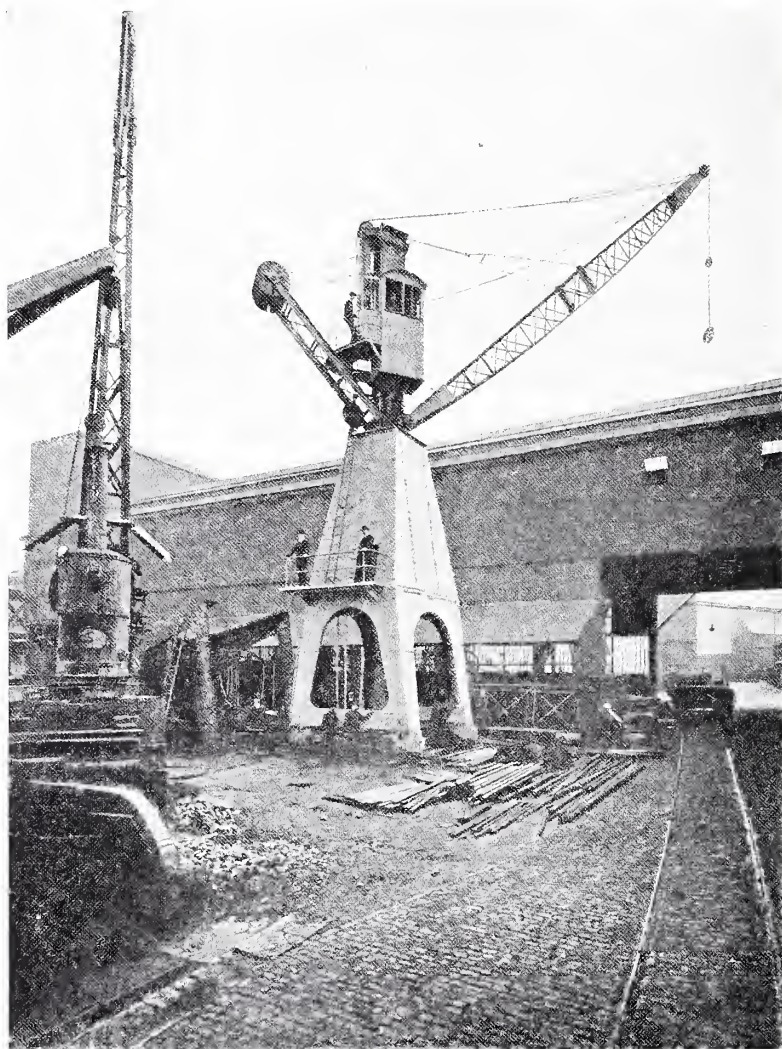
A due si possono ridurre i sistemi adottati, ossia le forme sotto le quali l'energia dall'officina generatrice centrale è trasmessa alle macchine operanti per tutta la distesa del porto e sue adiacenze:

GRU MOBILE DA TONN. 4 1/2 — (ARMSTRONG E C., ELSWICK).

GRU IDRAULICA PER IL CONSORZIO DI NAVIGAZIONE DELLA CLYDNE.

ELEVATORE IDRAULICO DI CARBONE AI « DOCKS » DI PEÑARTH.

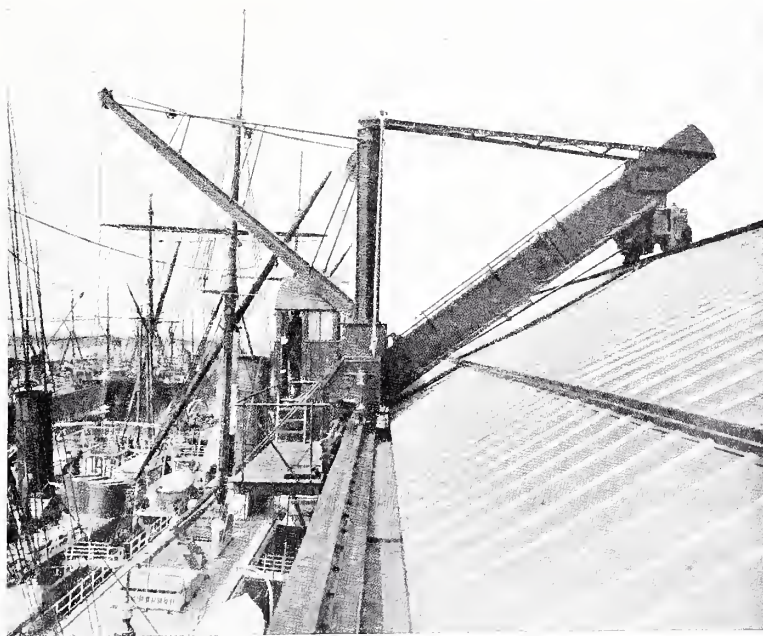
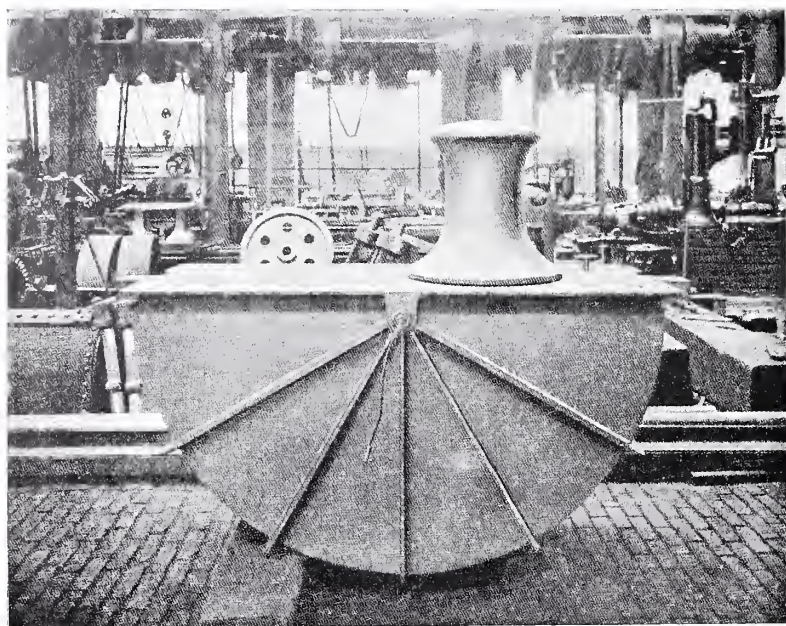
l'acqua in pressione e la corrente elettrica. Si può dire che tra i due sistemi vi ha una vera lotta di rivalità pel predominio: i grandi interessi collegati alle potenti ditte costruttrici rendono più viva questa lotta che dovrebbe essere decisa soltanto dai riguardi tecnici ed economici. Nel presentare ai lettori le illustrazioni fotografiche di svariate macchine portuarie, pare opportuno dare un'idea dei termini di questa singolare contesa che dura accanitamente da anni senza esser giunta ad una soluzione definitiva.

Il problema può interessarci abbastanza da vicino: l'attrezzatura dei maggiori nostri porti non può paragonarsi con quella dei porti inglesi e nord-americani od anche dei grandi porti del mar del Nord; peraltro notevoli impianti si sono eseguiti in questi ultimi tempi o sono in corso d'esecuzione od in progetto, a Genova in special modo, ed anche a Savona.

GRU IDRAULICA MOBILE A DOPPIA AZIONE A PORT DURBAN.

A Genova pare che facciano ottima prova, anche dal lato economico, quattro potenti scaricatori di carbone impiantati di recente da quel consorzio portuale; a Savona, in attesa della linea aerea

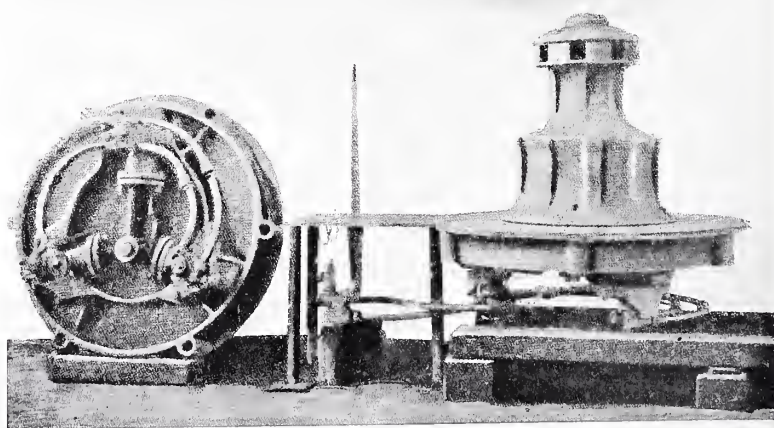
TRASPORTATORE ELETTRICO DA TETTO.

per traversare l'Appennino, analoghi scaricatori prendono il carbone dai vapori e lo trasportano in benne fino ai carri ferroviari, senza che questi debbano inoltrarsi fino alla banchina ingombrando le calate.

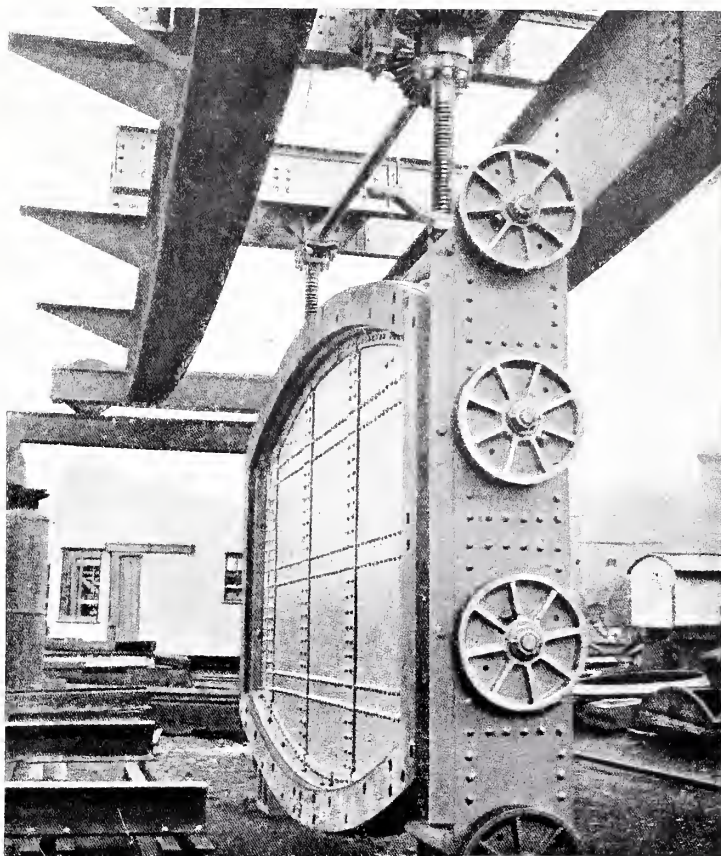
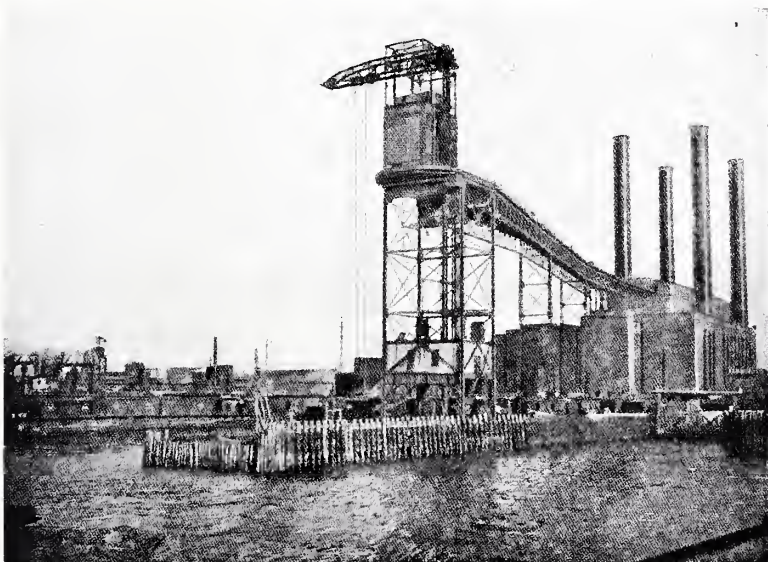
La pressione idraulica ha di molto preceduto l'energia elettrica per la trasmissione di forza nei porti: fino al 1890 non si poteva trovare sulle calate di qualsiasi porto una gru elettrica; nel 1892 ne funzionava una in via d'esperimento all'Havre, due altre vennero poco dopo poste in esercizio a Rotterdam.

GRU IDRAULICA DA TETTO DEI « DOCKS » DELLA MERSEY.

ARGANO ELETTRICO SU BASAMENTO RIVOLGIBILE.

Il successo della nuova forma di energia fu indiscutibile e dal 1893 il campo delle applicazioni elettriche nei porti continuò ad estendersi rapidamente senza gli insuccessi che si verificarono in molti altri rami di sviluppo industriale; prima che si chiudesse il secolo XIX l'elettricità era riconosciuta come una formidabile rivale della condotta d'acqua in pressione.

Questa forma di trasporto d'energia nei porti ha avuto per lungo tempo il monopolio; per quaranta a quarantacinque anni godette di una voga quasi universale, rimontandone l'impiego al 1848 allorchè Hartley l'introdusse in un *dock* di Liverpool sotto il patrocinio di lord Armstrong. Ed ancora oggidì è in uso quasi integralmente a Londra ed a Liverpool, mentre l'elettricità tiene il primo posto ad Amburgo ed a Rotterdam; nei porti nuovi o di nuovo sviluppo, specie nel Sud America, quali Rosario, Parà, Rio Grande do Sul, si eseguirono solo impianti elettrici, mentre in porti più antichi d'Europa, i due sistemi si dividono in modo imprecisabile il favore generale. A Genova abbiamo l'esempio di gru elettriche poste a sostituire quelle mosse da condotta d'acqua in pressione.

Esaminiamo alcune caratteristiche del sistema più antico. L'acqua, entro limiti pratici, è un mezzo inelastico ed incompressibile e perciò ogni azione esercitata sull'acqua in condotta forzata, può essere completamente riprodotta facendo astrazione dalle lievi perdite inevitabili dovute agli attriti od alle fughe. Questa invariabilità di volume ha peraltro lo svantaggio che il liquido è incapace di adattarsi come agente motore a condizioni variabili di carico. Lo sforzo motore richiesto è sempre lo stesso, quale siasi la resistenza oppostagli e si ha lo stesso dispendio d'energia per un lavoro considerevole o insignificante: la forza è invariabile, strettamente uniforme. Quindi una prima constatazione: gli ap-

ARGANO IDRAULICO DA 5 TONN. AD AZIONE DIRETTA.

parecchi idraulici sono impiegati economicamente solo quando sopportano il massimo carico, mentre il consumo d'energia elettrica è sensibilmente proporzionale al lavoro eseguito. Un apparecchio elettrico può essere impiegato economicamente tanto per carichi pesanti quanto per leggeri.

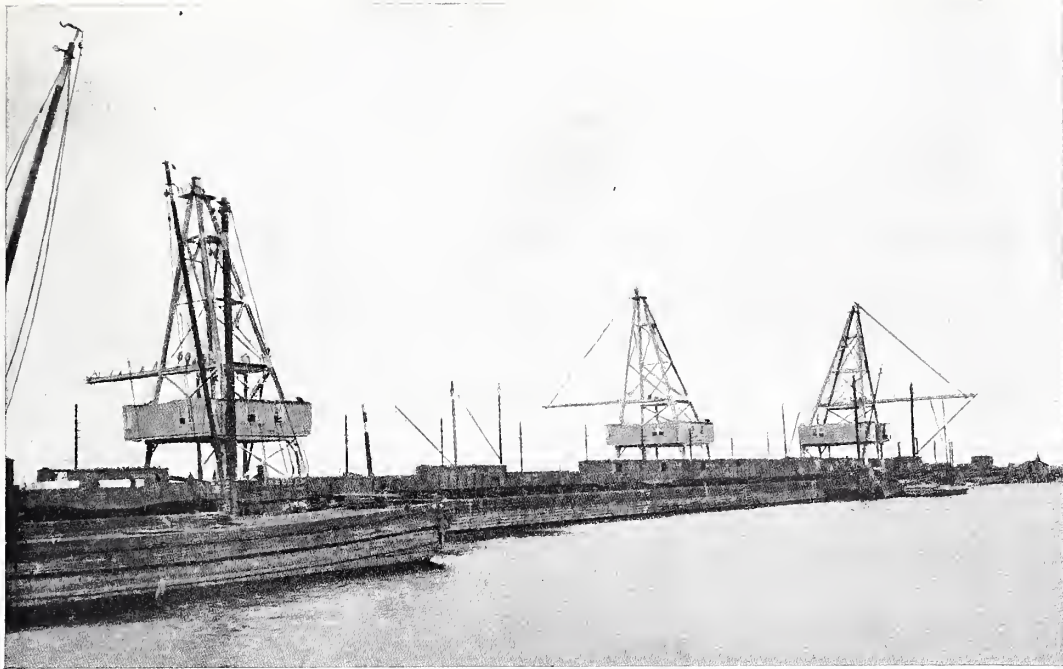
Non si deve peraltro trascurare il fatto che il macchinario idraulico, come tale, si distingue per un rendimento assai elevato. Nei compressori ad azione diretta, come i torchi idraulici, si arriva al 95 % di effetto utile. Si ha inoltre dolcezza e regolarità grande di movimento, assoluta immunità dai rischi del fuoco, un grado di sicurezza veramente elevato. Gli apparecchi possono essere manovrati con estrema precisione, mentre non hanno d'uopo di manovratori specialmente abili od ammaestrati. Gli impianti elettrici richiedono invece la direzione e sorveglianza di tecnici distinti; senza particolari disposizioni presentano pericoli d'incendio per corti circuiti ed in complesso non agiscono con tanta precisione e dolcezza come un compressore idraulico.

PORTA PARATOIA PEI KEYAM DOCKS.

ELEVATORE A TORRE PER CARBONE DELLA CENTRALE DI LONG ISLAND CITY (PENNSYLVANIA).

Questo vale pei meccanismi in sè: dobbiamo aggiungere qualche parola riguardo alla sorgente d'energia ed al modo di trasmetterla.

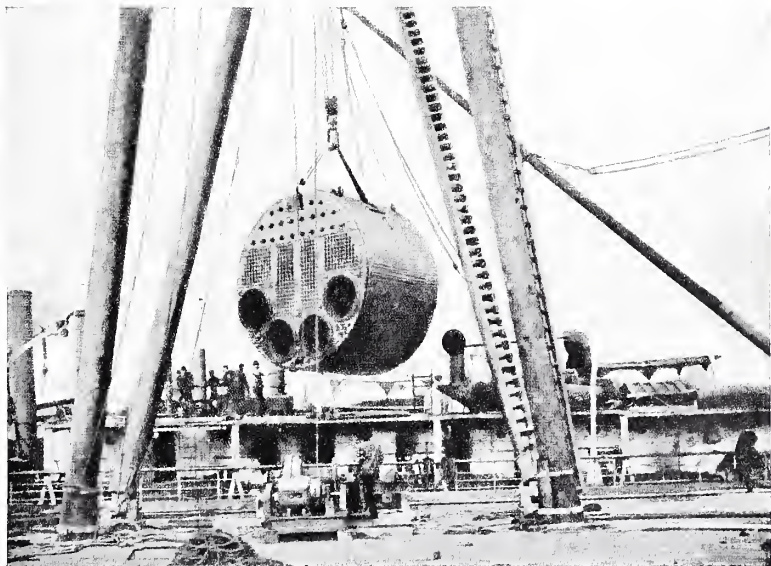
Tanto l'energia elettrica quanto l'idraulica traggono origine quasi universalmente da motori a vapore od a gaz ed uno stesso agente è impiegato a produrre l'una

o l'altra, anzi si hanno impianti misti idraulici od elettrici azionati da una stessa batteria di caldaie e non è qui il caso di fare dei confronti tra motori a vapore od a gaz povero. Il progettato impiego anche nel porto mercantile di Spezia dell'impianto idroelettrico costruito in servizio di quell'arsenale marittimo è certo uno dei pochi esempi di applicazione della forza idraulica come sorgente di energia in un porto.

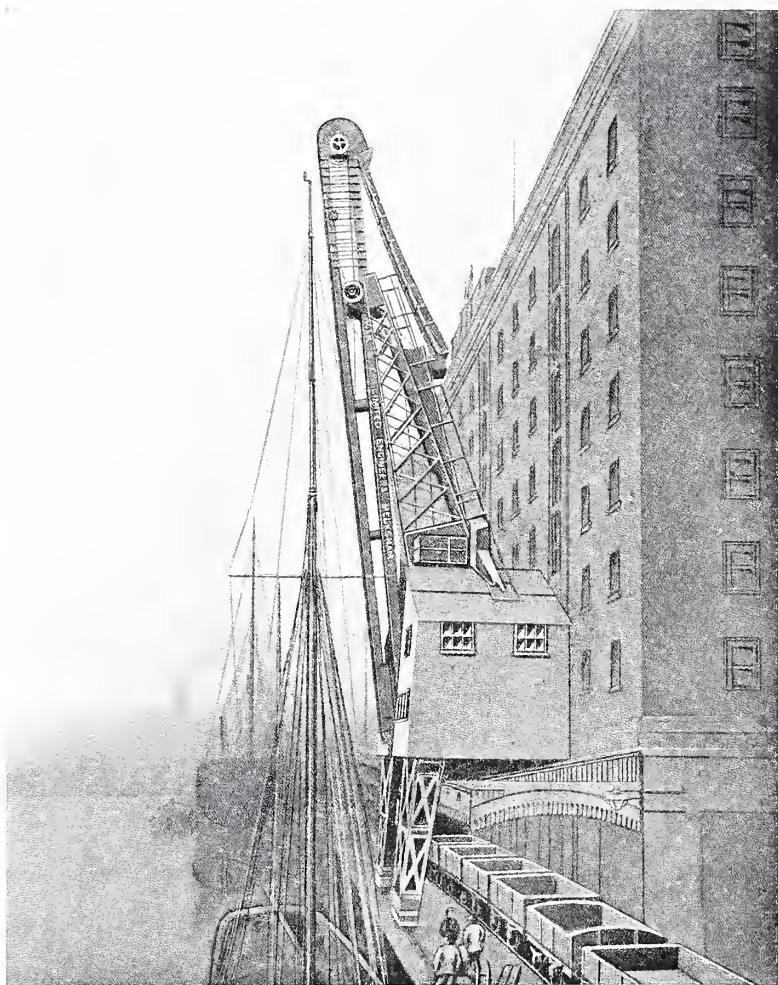
MOTORE ELETTRICO WESTINGHOUSE CHE AZIONA UN APPARECCHIO DI SOLLEVAMENTO LAMBERT A SEATTLE.

Quanto invece al modo di trasmissione dell'energia si hanno differenze ben più notevoli sia dal lato tecnico che dall'economico. La corrente elettrica può essere trasmessa facilmente e convenientemente con mezzi di estrema flessibilità e di minime dimensioni, mentre l'acqua in pressione richiede una massiccia, voluminosa condotta di tubi in ghisa, disposti ad almeno 60 cent. di profondità sotto il suolo per evitare il pericolo del gelo. L'azione delle basse temperature costituisce infatti uno dei maggiori ostacoli all'impiego degli apparecchi idraulici, benchè tale difetto sia talvolta esagerato; il suolo, in vicinanza di un impianto idraulico, è sovente umido,

GRU ELETTRICHE DA CARICO A GREENVILLE (N. J.).

fangoso, per le fughe d'acqua; dando poi luogo, nella stagione invernale e nei paesi nordici, a formazione di ghiaccio che riesce pericoloso per i lavoratori e le persone che devono percorrere le calate. Il freddo causa anche congelamento dell'acqua nei tubi e nei compressori, con facilità di rotture. Questi inconvenienti si possono però almeno parzialmente evitare collo scaricare le tubazioni quando non sono in uso e con getti di gaz od altri mezzi di riscaldamento artificiale.

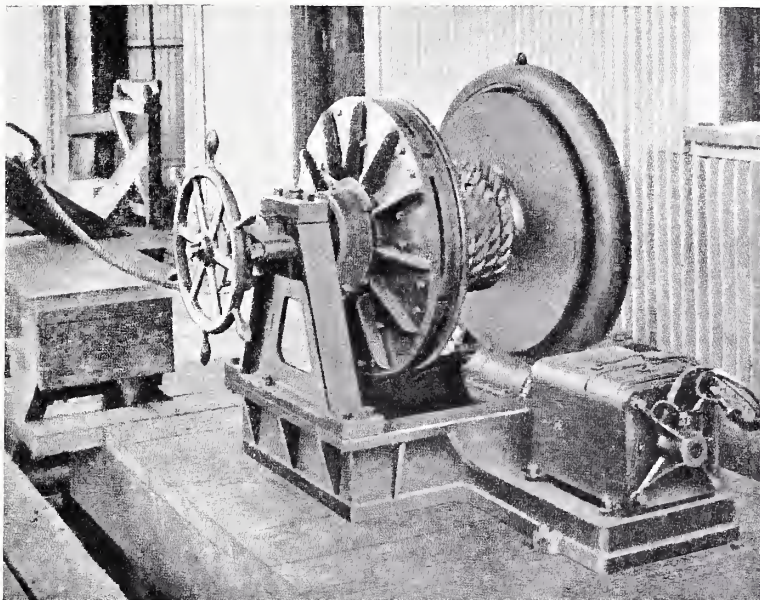
Gli apparecchi meccanici di lavoro di un porto si possono all'ingrosso dividere in due classi, con una sezione intermedia di apparecchi complementari. La prima classe comprende tutte le macchine che servono ad esercitare grandi sforzi, senza

ELEVATORE CON MOTORE ELETTRICO WESTINGHOUSE DI 45 CAVALLI CHE SOLLEVA UNA CALDAIA DEL PESO DI 65 TONN. A SEATTLE.

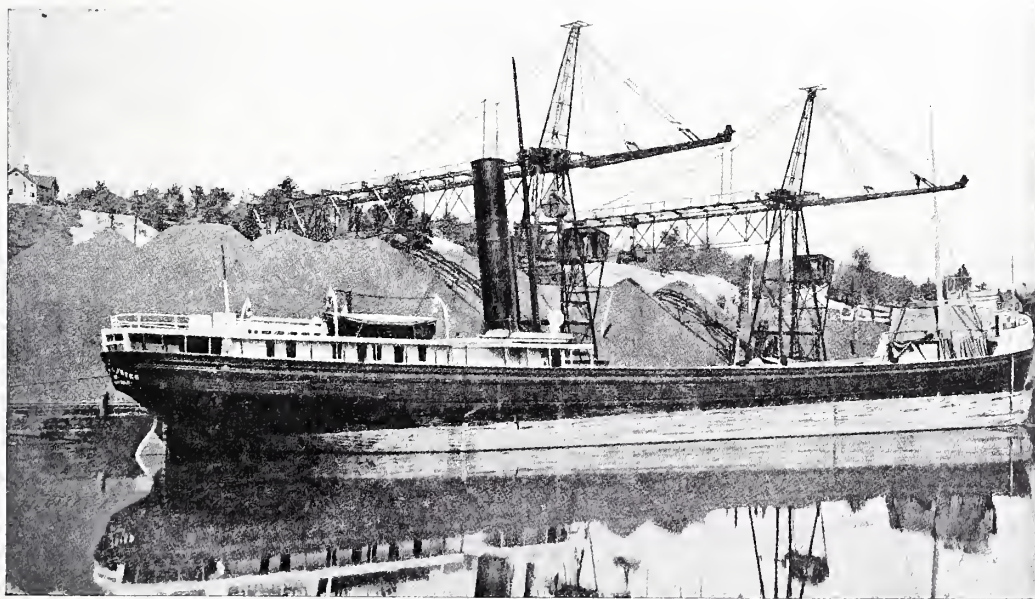
che sia richiesta grande rapidità di movimento; tali sono le macchine per manovrare porte di bacini, grandi saracinesche delle chiuse, massicci ponti girevoli, elevatori di carbone. La seconda classe comprende il macchinario relativamente leggero tosto che all'altra classe, come argani, ponti mobili leggeri, ecc.

È caratteristica della prima classe di macchine la pesantezza e l'uniformità dello sforzo, che richiede organi e meccanismi di grande robustezza; le porte

ELEVATORE SCORREVOLE PER SCARICO DI GRANO DALLE NAVI NEI « DOCKS DI » BRISTOL.

che agisce con carichi variabili, mezzani o piccoli, con notevole celerità, come le gru delle calate ed i montacarichi dei magazzini, della portata fino a 10 tonnellate, ma che generalmente stanno tra 5 e 15 quintali di portata.

La sezione intermedia comprende il macchinario che difficilmente si potrebbe ascrivere all'una piuttosto che all'altra classe, come argani, ponti mobili leggeri, ecc.

dei bacini devono alle volte essere chiuse in condizioni atmosferiche contrarissime, quando ogni deficenza di forza potrebbe avere assai gravi conseguenze. Qui si mostra vantaggioso l'impiego del compressore idraulico, per eccellenza sicuro e semplice, senza meccanismi complessi e delicati che possono essere messi fuori d'uso al momento critico.

ARGANO ELETTRICO DI ALAGGIO PER UN TRASBORDATORE DELLA PENNSYLVANIA RAILROAD CO.

Inoltre il macchinario per la manovra di porte e paratoie deve quasi sempre essere collocato entro fosse, sotto il livello del suolo, dove apparecchi e condotti elettrici, a meno di speciali provvedimenti, si troverebbero in assai cattive condizioni, sopratutto per l'umidità. Si può concludere che quando trattasi di macchinario pesante, di capacità a un dipresso uniforme, con carichi gravi, costanti ed a

PONTI SPORGENTI PER SCARICO DI CARBONE A MILWAUKEE (WIS.).

movimento lento, malgrado siensi constatati anche in simili casi ottimi risultati da impianti elettrici, tuttavia si presenta più vantaggioso l'impiego dell'acqua in pressione: le ragioni della governabilità e della sicurezza devono prevalere su ogni considerazione economica e la maggior parte dei tecnici sono di questo avviso.

Più contrastato è il campo in riguardo alla seconda classe di macchine idrauliche. Qui del resto è più agevole il confronto: si possono comparare una gru elettrica ed una idraulica che compiano lo stesso lavoro in circostanze affatto similiari, ciò che non si potrebbe fare col macchinario delle porte, dei ponti, ecc. Si ha qui insomma il vantaggio di poter disporre di numerose prove di confronto; ma è ad avvertirsi che il confronto non avrà vero valore se non ne sieno tenuti in giusto conto tutti gli elementi. Sovente si paragona il costo dell'energia coi due sistemi in casi simili, senza tener conto delle differenti spese di manutenzione o del capitale impiegato. Per carichi variabili il compressore idraulico, come si è detto, non è una macchina economica: le gru da 15 quintali di portata, assai comuni sulle calate, per lo più hanno a sollevare carichi assai inferiori a questo limite ed è naturale sia più economico l'esercizio con energia elettrica; ma non deve trascurarsi nel confronto il minor costo d'impianto di una gru idraulica rispetto ad una elettrica, donde minori spese per interessi ed

MAGAZZINI IN CEMENTO ARMATO A WATERFORD CON ELEVATORE ELETTRICO CAPACE DI SCARICARE 100 TONN. ALL'ORA.

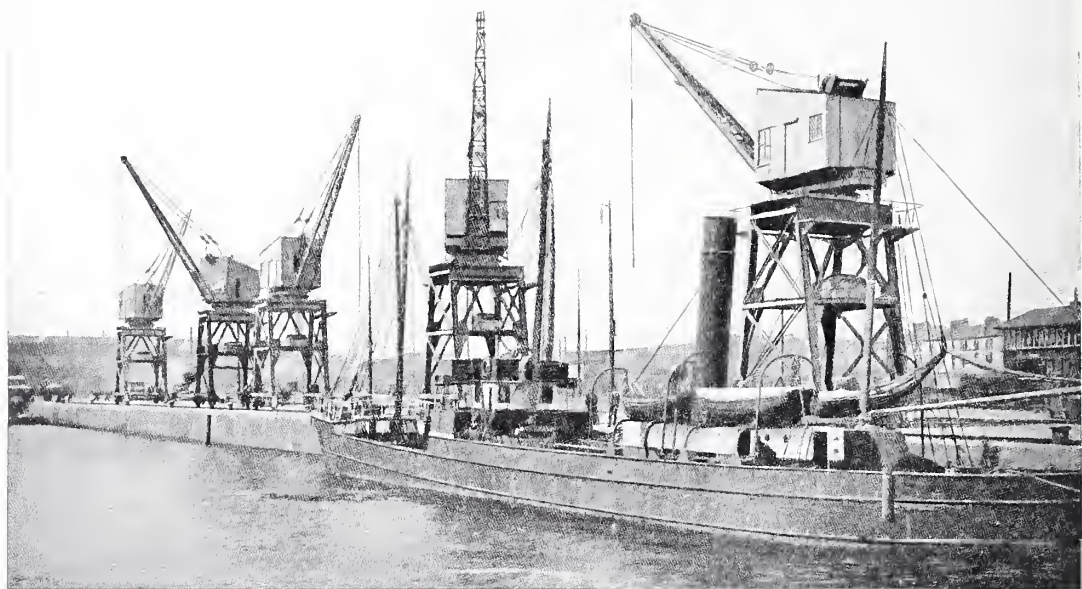
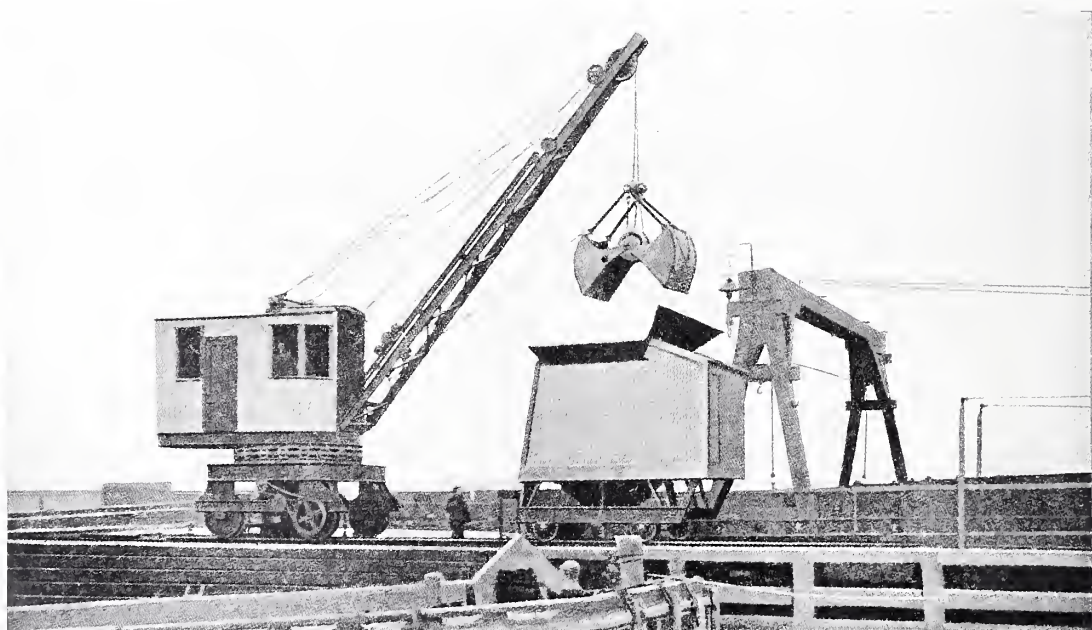
ammortamento; le spese di manutenzione sono poco elevate per le gru elettriche nuove, ma dopo alcuni anni diventano molto maggiori che per le gru idrauliche. Così dicasi di molte spese accessorie, quali la lubrificazione; è ovvio che alcuni elementi di spesa variano assai a seconda della località. In monte per altro tenendosi conto di tutto nelle analisi che non è qui il caso di riferire, si arriva ad un costo d'esercizio medio pressochè identico coi due sistemi; ed uguali risultati desume dall'esperienza W. H. Hunter, ingegnere capo del canale di navigazione di Manchester.

Serie differenze potrebbe arrecare il costo locale

dell'energia elettrica, ma poichè in un impianto portuale d'importanza vi sarà sempre convenienza a produrla direttamente, questo elemento perde di valore. Invece altre considerazioni entrano in campo a favore dell'elettricità per le macchine della seconda classe. Questa energia tanto più adatta ad un lavoro di natura variabile, si presta facilmente a qualsiasi modificazione, a qualsiasi mutamento di circostanze: all'incontro delle chiuse, le gru difficilmente vengono adoperate di nottetempo e si ha così l'opportunità di fare un uso alternato della stazione generatrice per averne forza di giorno e luce di notte.

Riguardo al gruppo intermedio, l'impiego di una energia piuttosto che di un'altra sarà di solito determinato dalle circostanze locali e cioè dall'avere a disposizione in maggior prossimità l'energia sotto l'una o l'altra forma. È da osservarsi che gli argani sono generalmente collocati entro fossi, in presenza di umidità e di acqua che può deteriorare i cavi elettrici e le connessioni, ove non si provveda, ciò che si può sempre fare con qualche maggior dispendio, ad involucri impermeabili.

Un'altra categoria di impianti industriali che si trova in molti porti, ma non è esclusiva dei porti, è quella degli elevatori da grano, sia dei porti di spedizione che dei porti di ricevimento. Sono da paragonarsi alla seconda classe di macchine portuali per le quali è più indicato l'impiego della energia elettrica. Per impianti di qualche rilievo si ricorre ad una propria speciale officina di produzione dell'energia: così è tra noi pei *sylos* di Genova e di Venezia. Appositi convettori aspirano il grano accumulato alla rinfusa (in *bulk*, come si dice) nelle stive dei bastimenti e lo portano fino alla sommità dei magazzini, specie di camere verticali a torre, dalle quali poi si estrae in basso per essere automaticamente insaccato, pesato e caricato sui carri della ferrovia. In modo analogo il petrolio viene pompato dalle stive delle navi-cisterna e spinto in appositi magazzini detti cisternoni: ne abbiamo esempi a Genova, Savona, Venezia, Livorno.

ELEVATORE PER SCARICO DI GRANO DALLE NAVI, CON TRASPORTATORE IN GALLERIA SOTTO LA BANCHINA.

GRU ELETTRICHE IN UN BACINO DEL PORTO DI GLASGOW.

GRU ELETTRICA LOCOMOTRICE PER UNA RAFFINERIA A NUOVA YORK.

Riassumendo, si può asserire che vi è ancora vasto campo per l'impiego tanto dell'energia idraulica quanto dell'elettrica per gli svariati lavori che si compiono nei porti e nei *docks*. L'elettricità in questi anni ha rapidamente guadagnato terreno, in relazione ai progressi dell'elettrotecnica: in realtà si può dire che ha camminato molto per rifarsi del vantaggio derivante all'altro sistema dalla precedenza: ha preso così il suo posto di pari importanza che le sarebbe appartenuto di diritto fin da prima. Ora i due sistemi possono gareggiare, camminando di conserva, con un progressivo naturale sviluppo. Se ritorniamo all'immagine di un grande organismo al quale abbiamo paragonato un impianto portuario moderno, la forza idraulica ci raffigurerà piuttosto una rete di arterie e vene ove la circolazione è azionata da un cuore pulsante, l'energia elettrica un sistema nervoso che da un encefalo si dirami ai gangli nervosi eccitando a volontà il moto degli organi periferici.

R. R.

GRU ELETTRICA FISSA DA NOLO.

VENDEMMIA IN S . A.

L'ISOLA del sole potrebbe anche chiamarsi, senza che se ne menomasse la dignità, l'Isola del vino, così abbondante è il prodotto di quei vigneti che occupano circa una buona metà di tutta la terra coltivata. Passò, è vero, su questa pianta, carissima a Bacco, un terribile male, un male che parve annientare in un momento i secolari industriosi sudori del proprietario e del contadino, ma l'America, provvida in tutto, ci mandò i suoi vitigni vergini, refrattari al male, che bene innestati e saggiamente curati nel loro delicato sviluppo, supplirono e suppliscono ancoia le nostre vecchie viti che la filossera crudele trae a morte. La ricostituzione dei vigneti siciliani, mercè la vite esotica, è quasi per intero avvenuta e i lunghi, interminabili filari di quelle piante verdi smeraldine, dalle foglie lobate e dentate, distendentisi dapertutto, nelle pianure, nelle valli, sulle rive dei fiumi o sui fianchi delle colline, rallegrano nell' autunno la vista al viandante e rendono, o per lo meno dovrebbero rendere tant' oro, a chi possiede.

VENDEMMIATRICI.

L'autunno è la stagione delle vendemmie. È allora che i tralci reggono, curvi per il peso, i neri o i dorati grappoli dagli acini rotondi o allungati, piccoli e trasparenti o grossi come nocciole. Il sogno e le fatiche dell'annata stanno per realizzarsi. Infatti grosse ciurme o *chiurme*, come diconsi in dialetto le riunioni dei vendemmiatori, percorrono in ogni verso le ampie estensioni coltivate. Donne e uomini, vecchi e giovani e sinanco ragazzi, muniti di grossi cofani e di un col-

CASE DI CAMPAGNA CON PALMENTO.

COFANI PIENI D'UVA.

tello, a piedi nudi per la maggior parte e neri in volto come carboni, inondano i vigneti e sotto la guida del *capo*, un omaccione severo, di poche parole, armato d'un nodoso randello, tagliano i gambi ai dolci grappoli, li scuotono, li guardano un pochino e li buttano alla rinfusa nei cofani, non senza prima aver data loro un' assaggiatina a fior di labbra.

È certo che di tutti i lavori campestri, di tutti quei lavori che traggono origine dalla terra, le vendemmie son le più accette dalle masse contadinesche. L'uva e i mosti mettono allegria, fanno ridere e cantare, sferzino pure i raggi solari o accechi la polvere. Si vede bene che le nostre ciurme non sono degeneri dalle antiche, da quelle che col viso

RACCOGLIENDO GRAPPOLI.

Riempite così, anzi colmate le ceste, in lunghe file s'avviano i vendemmiatori verso il palmento e lì scaricano, uno per volta, il loro fardello. Fatto ciò, ritornano a coglier di nuovo, sempre, sempre, per ore ed ore, non concedendosi che uno scarso riposo su una manata di paglia.

Ma il canto e specialmente il coro non abbandona mai il vendemmiatore. Uno di loro, quello che ha la voce più fresca e più intonata, fa la prima parte, l'« a solo », e tutti gli altri insieme finiscono la strofa a poco a poco, lentamente, con una cadenza dolcissima.

tinto da feccie di vino, nelle feste di Bacco e di Cerere, qui in Sicilia, motteggiavansi a vicenda a via di giambi disordinati e rozzi, dando inizio, secondo alcuni, alla commedia. Al termine della vendemmia è d'uso la così detta *scialata*, alla quale prendon parte e vendemmiatori d'ambo i sessi e *pestatori*, quest'ultimi coloro che pigian l'uve nel palmento. Maccheroni al sugo e stufato son le vivande quasi obbligatorie nelle *scialate* e dopo che s'è mangiato e bevuto un'allegria, un brio, un cicaleccio pazzesco invade tutti, uomini e donne, e comincian le danze, dai caratteristici movimenti,

PORTATORI E PORTATRICI.

IL RITORNO DALLA RACCOLTA.

VERSO IL PALMENTO.

ALLA RACCOLTA.

GRUPPO DI VENDEMMIATRICI E PORTATORI.

SU LA SCALA DEL PALMENTO.

dalle voluttuose flessuosità, dai vaghi atteggiamenti della persona e del volto, mollemente accompagnate dal suono d'un mantice. Questo è l'ultimo giorno: poi la ciurma va via. Cerca altri impegni, altro lavoro forse a molti e molti chilometri di distanza. Sole cocente e dense nuvole di polvere accompagnano i vendemmiatori, dalla pelle bruciata, da paese a paese, spesso da provincia a provincia. La fame li spinge, li incalza. Il desiderio di ritornare a casa con un peculio, frutto di sofferenze senza nome, li fa errare dall'agosto all'ottobre, per tutta l'isola, ma ahimè! sovente il peculio agognato svanisce, quel che si guadagna basta appena per non morir d'inedia e la via pel proprio paese si rifà con lo sfinimento nel corpo e con lo schianto nell'anima.

GIOVANNI PATERNÒ CASTELLO.

VENDEMMIATRICI.

MISCELLANEA.

NECROLOGIO.

Ludovico Seitz, direttore della Pinacoteca Vaticana, aveva assistito, sebbene indisposto, al trasporto della *Trasfigurazione* il 10 settembre: tornato alla sera alla sua villeggiatura d'Albano, il male s'aggravò, ed alle 3,30 dell'11 l'esimio artista era morto, per endocardite cronica ed arterio-sclerosi.

LUDOVICO SEITZ.

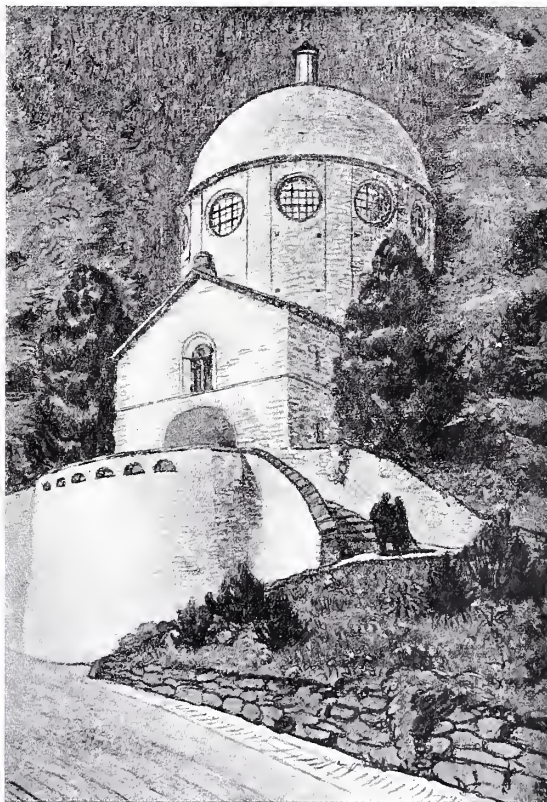
Nato a Roma nel 1844 da famiglia tedesca, s'era acquistato coi suoi lavori una fama universale. Nel Palazzo Vaticano ha dipinto le lunette nella Galleria dei Candelabri, e in quest'opera ha rivelato tutta l'eccellenza dell'arte sua. Un altro lavoro nel quale si è potentemente affermato ed ha suscitato l'universale ammirazione, sono gli affreschi dell'abside di Loreto che, affidata ai tedeschi come cappella nazionale, egli ebbe l'incarico di dipingere. Essa è terminata, ma non ancora ufficialmente inaugurata, e al maestro l'improvvisa morte ha impedito di assistere alla inaugurazione di due opere che ha curato con grande passione: la cappella di Loreto e la nuova Pinacoteca Vaticana.

Il Seitz lascia incompiuta l'abside del Santo a Padova, di cui è terminata soltanto la parte superiore.

Per la riforma della Pinacoteca, il Seitz aveva già da tempo esaurito il suo compito, aveva già classificato i quadri per scuole ed epoche, ed aveva date tutte le disposizioni per collocarli nella luce più conveniente.

Quindi per la morte del compianto professore i lavori non saranno punto arrestati, e se egli non può più avere la soddisfazione di assistere al compimento dell'opera sua, a lui andrà sicuramente il ricordo di quanti amano le arti, quando la Pinacoteca sarà inaugurata.

NOTIZIE.

In S.t Moritz si è formato un Comitato con la nobile finalità di raccogliere le maggiori opere di pit-

IL MUSEO SEGANTINI A S. MORITZ (ARCH. HARTMANN).

tura di Giovanni Segantini e di costrurre, nei luoghi stessi ove si svolse la vita dell'immortale artista e si svilupparono le sue alte idealità, un Museo che sarà completato dal monumento eretto dall'arte finissima di Leonardo Bistolfi, nonchè dal conosciutissimo e celebre busto in bronzo del principe Troubetzkoy.

Il comune di S.t Moritz ha fatto propria l'idea assumendosi l'esecuzione dell'opera. Il Museo avrà anche una sala speciale per adunarvi la interessante biblioteca Segantiniana, comprendente tutte le opere pubblicate nei vari paesi, le riproduzioni in fotoincisioni, in acqueforti ecc. di tutte le opere del grande artista.

* * *

A Firenze si aprirà fra breve a cura della città un Museo dei più curiosi ed interessanti, il cui contenuto è frutto di lunghe ricerche fatte in quarant'anni da Lord Stibbeat durante i suoi viaggi intorno al mondo.

In tale Museo si potrà ammirare una ricchissima collezione di armature e di bandiere del XVI, XVII e XVIII secolo, delle spade, delle corazze, degli speroni di tutte le epoche, dei cofani e miniature dell'epoca bizantina, profusione di calici, lampade, crocefissi, degli utensili di cucina e da tavola dal XIV al XVIII secolo, nonchè una collezione di costumi dell'antico Egitto, Giappone, Cina ed India.

Per questa collezione legata a Firenze due anni or sono, un ricco americano aveva offerto per l'acquisto una dozzina di milioni!

* * *

Una delle maggiori mistificazioni artistiche del secolo ultimo, e che ancora oggi non accenna a diminuire, è quella delle terrecotte false. Scavi felici avevano posto in luce in Cilicia, in Beozia, tutto un mondo di figurine deliziose; fu allora che i falsari tentarono un grande smercio sui mercati europei, così che verso il 1875 essi avevano trovato il mezzo di collocare un gran numero di terrecotte pseudo-antiche.

Per fortuna venne in parte fermata questa invasione per merito di alcuni dotti, come Reinach, Lenormant, Furtwaengler, ecc.

A Nuova York si sta per inaugurare un *Museo del falso*, nel quale saranno esposte a scopo di studio e di confronto le imitazioni migliori.

* * *

Albert Gayet riassume nel *Mercure de France* le ultime scoperte archeologiche in Egitto. Notiamo quella di Menandro, di un capitolo inedito di Tucidide, d'interi brani dei migliori satirici greci, di un vangelo apocrifo che rimonta al primo secolo dell'êra volgare.

BRUNO

LILJEFORS :

CIGNI.

EMPORIUM

VOL. XXVIII. NOVEMBRE 1908 N. 167

ARTISTI CONTEMPORANEI: BRUNO LILJEFORS.

NO dei più vigorosi, più arditi e più originali pittori che possegga oggidì la Svezia è senza dubbio Bruno Liljefors, il quale, durante la sua ormai più che venticinquenne carriera, che può, a buon diritto, essere additata come mirabile esempio di ascensione sicura, serena e cosciente verso le più luminose cime dell'arte, ha consacrato l'attenzione penetrante delle limpide e acute sue pupille, la possanza evocatrice della tenace sua memoria figurativa e l'abilità raffiguratrice, in pari tempo agile e ferma, della sua mano armata di pennello quasi esclusivamente a ritrarre sulla tela gli aspetti, gli atteggiamenti e le mosse delle bestie più varie e più selvatiche sui vasti scenari della natura grandiosa e pittoresca del settentrione d'Europa.

Rare volte nella storia dell'arte la pittura d'animali, apparentemente umile e quasi d'ordine inferiore ma di robusta efficacia e di utile ammaestramento ed esempio nella schiettezza che le impone l'indispensabile assiduo contatto con la realtà, ha avuto, se se ne escludono i maestri gloriosi dell'Estremo Oriente che così profonda e benefica influenza hanno esercitato sul Liljefors, un osservatore più attento e perspicace dei costumi e delle abitudini dei quadrupedi a dei bipedi che abitano nel più folto delle boscaglie o frequentano le spiagge e le scogliere battute dalle onde spumeggianti del burrascoso mare del Nord ed uno che li abbia saputo ritrarre con maggiore evidenza nell'istantanea rapidità dei loro movimenti di attacco e di difesa.

A. ZORN — RITRATTO DI BRUNO LILJEFORS.

*
* *

Bruno Liljefors è nato ad Upsala il 14 marzo del 1860 da padre d'origine contadinesca e da madre che aveva avuto degli artisti fra i suoi ascendenti.

Nel 1879, dopo un'infanzia ed un'adolescenza trascorse in gran parte in un lieto vagabondaggio attraverso i campi per

BRUNO LILJEFORS — BECCACCIA.

BRUNO LILJEFORS — DUGHI.

BRUNO LILJEFORS — VOLO DI ANITRE SELVATICHE.

BRUNO LILJEFORS — ANITRE SELVATICHE CHE SI POSANO.

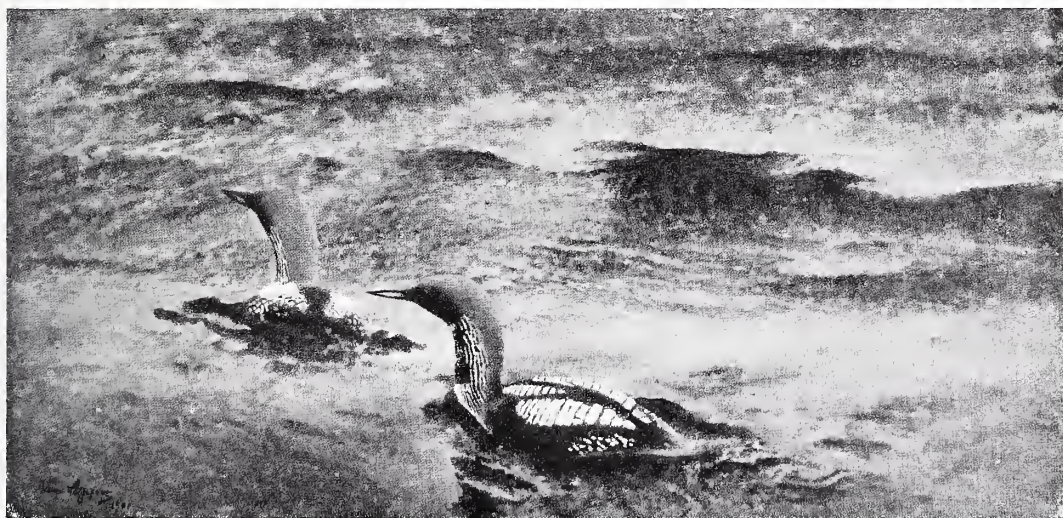
BRUNO LILJEFORS — ANITRE SELVATICHE.

rinvigorire la sua alquanto gracile costituzione fisica e mercè cui aveva precocemente appreso a conoscere e ad amare le mutabili facce della natura del proprio paese, entrò nell' accademia di belle arti di Stoccolma. Siccome, però, l' obbligatorio studio dell'antico gli riusciva antipatico e il complesso dell'insegnamento rispondeva assai poco alle sue tendenze ed alle sue apirazioni e,

BRUNO LILJEFORS — EIDERI.

BRUNO LILJEFORS — ANITRE SELVATICHE SULLA SPIAGGIA.

d'altra parte, più che scarsa fiducia nel proprio avvenire era riuscito ad infondere ai maestri, egli l'abbandonò senza averne completati i corsi.

Viaggiò invece per qualche tempo attraverso la Germania, la Francia e l'Italia per contemplarvi paesaggi e monumenti, per visitarvi musei e per perfezionarsi, esercitando di continuo gli occhi e la mano, nell'arte sua, che amava ogni giorno con maggiore trasporto ed in cui sentiva, benchè ancora vagamente, che sarebbe riuscito ad imprimere un'orma propria, solo a condizione di seguire, piuttosto che i dettami transitorii ed affatto convenzionali della scuola, che non erano riusciti mai a persuaderlo, quelli sempiterni della natura, che fino da bimbo aveva appreso a contemplare, a gustare ed a comprendere.

BRUNO LILJEFORS — ANITRE A NUOTO.

Ritornò infine in patria e, ritiratosi in campagna, iniziò, senza più interromperla, pure trasportando dopo alcuni anni la sua dimora dall'interno boschivo della Svezia all'arcipelago di isolotti che distendesi sullo specchio dell' acqua non molto lontano da Stoccolma, la duplice sua esistenza di cacciatore e di pittore, in modo che l'una, come giustamente è stato osservato, servisse di preparazione e d'incitamento all'altra.

BRUNO LILJEFORS — LA PREDA.

*
* *

Da principio e poi durante i vari anni che Bruno Liljefors trascorse nel villaggio di Guarnbo presso Upsala egli si compiacque a dipingere su tele, per solito di piccolo formato, con pennello delicato e minuzioso attardantesi sul disegno delle piume e sulle sfumature di colore del pelo, volpi, lepri, gufi, beccaccie in moto su vaste pianure verdi o ferme in qualche cespuglio od anche all'ombra di alberi, spesso ricoperti da un bianco e soffice mantello di neve.

A questa sua prima maniera, più misurata, più elegante ed anche più gradevole agli occhi di coloro che non desiderano che l'artista si allontani di troppo dalla tradizione, seguire ne doveva, con la maturità del suo talento pittorico, una di molto più possente e più personale, che è diventata di anno in anno sempre più larga, più ardimentosa e direi quasi spavalda. Questa seconda maniera si sviluppò e si affermò allorquando il Liljefors, nel 1895, lasciò l'interno per prendere stabile dimora sulla costa orientale della Svezia e precisamente a Môrkö, dove incominciar doveva a ritrarre il mare secondo le varie stagioni e le varie ore del giorno e gli uccelli marini nelle mobili loro evoluzioni fra cielo ed acqua. A questa

BRUNO LILJEFORS :
NIDO D'AQUILE DI MARE.

regione ed alla sua fauna egli si è mantenuto in seguito sempre fedele, pure passando ad abitare sur un isolotto, dove, secondo il costume del paese, ha costruita una graziosa casa, in cui vive insieme con la propria famiglia e che ama lasciare quanto meno gli è possibile, sia anche per recarsi soltanto a Stoccolma a visitarvi i numerosi amici ed ammiratori che vi ha.

Della prima maniera di Liljefors il pubblico italiano potette ammirare, nella terza delle mostre veneziane d'arte internazionale, un saggio assai gustoso e caratteristico in una piccola scena invernale di caccia alla volpe di non comune evidenza verista.

In quanto alla seconda e più interessante e più significante sua maniera, le varie ampie tele da lui esposte a Venezia nel 1905 potettero dargliene un'idea abbastanza esatta e completa.

BRUNO LILJEFORS — AQUILE DI MARE.

Le aquile che agitano le ampie e vigorose ali mentre piombano dall'alto sulla misera loro preda o, tenendola già ferma coi possenti artigli, affondano nelle tiepide sanguinanti viscere di essa il becco rostrato; la volpe dal pelo fulvo, dagli occhi luccicanti, dal muso e dalle orecchie acuminati, che incede, con passo agile e sospettoso, fra le alte erbe; le bigie anitre selvatiche, che scendono pesantemente in stormi dall'alto sulla spiaggia frastagliata ed acquitrinosa, che passeggiano in lunghe file su di essa o che starnazzano, seguite dai loro piccini lanuginosi; i galli di montagna, che ergonsi imperiosi sulle gambe alte, snelle ma oltremodo robuste; i bianchi cigni dal collo flessuoso, che scivolano a coppie lentamente sull'acqua; i dughi, che tuffansi, con placida mollezza, nell'onda marina o saltellano sugli isolotti di sabbia, sono rappresentati da Bruno

Liljefors, con meravigliosa efficacia evocativa, su vasti sfondi nordici di mare acceso da un tramonto d'oro, di campagne rinverdite dalla primavera, di montuose distese biancheggianti di neve, in modo che i suoi quadri di data più recente molto spesso assumono, per la fattura larga e talvolta sapientemente sommaria, l'attrattiva di pannelli naturalisticamente decorativi.

BRUNO LILJEFORS — RITRATTI.

* * *

Il francese Constant Troyon come l'italiano Filippo Palizzi, il belga Joseph Stevens come, fra i viventi, il tedesco Heinrich Zugel e l'olandese Willem Maris, per citare alcuni dei nomi più giustamente celebri fra i moderni pittori di animali, sono riusciti eccellenti soltanto nel dipingere buoi o mucche, cavalli od asini, cani o capre, pecore od oche, cioè tutte quelle bestie che, associate strettamente alla vita dell'uomo, hanno preso od almeno hanno assunto ai nostri occhi, pel continuo contatto col cosidetto re della natura, un qualcosa di umano, notando che tale carattere è stato a volte accentuato dal pittore, sia involontariamente sia, come nel caso delle famose scimmie del Decamps, di proposito deliberato.

In realtà le tele di tutti questi valentissimi animalisti possono quasi sempre considerarsi come quadri di genere, come semplici studi od anche in certo modo come coscienziosi ritratti di bestie, chè, se qualche rara volta eglino si sono spinti a raffigurare animali non domestici, evidente fin troppo appare, come ad esempio nell'*Amore nel deserto* del Palizzi, che le fiere sono state viste soltanto in un qualche serraglio od in un qualche giardino zoologico e che la scena in cui l'artista ha pur creduto di doverle collocare è dipinta completamente di maniera.

Ora l'originalità e l'interesse dell'arte di Bruno Liljefors consistono proprio nel fatto che le selvatiche bestie tratteggiate dal suo pennello sono mostrate sempre nella spontaneità delle loro pose e dei loro

BRUNO LILIJEFORS — AQUILE.

BRUNO LILJEFORS — AQUILA E LEPRE.

BRUNO LILJEFORS — FAMIGLIA DI VOLPI.

movimenti affatto liberi ed in mezzo all'ambiente, anche esso non trasformato dalla volontà e quasi non tocco dalla mano dell'uomo, in cui vivono. Le bestie formano col cielo, col mare, cogli scogli, cogli alberi tutto un quadro, in cui la natura parla un linguaggio affatto suo, spontaneo, nobile e complesso nella sua fiera selvatichezza, un quadro che, presentato dall'arte di fedele obbiettività di visione e di sapientissima virtuosità di tecnica di quel potente suo contemplatore ed interprete che è il pittore di Upsala, non meno bravo forse come paesista che come animalista, riesce a conquidere in pari tempo i nostri occhi e la nostra mente.

VITTORIO PICA.

BRUNO LILJEFORS — GUFO.

ILLUSTRAZIONE PER « CHANSONS DE BILITIS ».

LETTERATI CONTEMPORANEI: PIERRE LOUYS.

PIUTTOSTO che dar qui l'analisi dei celebri romanzi di Pierre Louys, vorrei dire le idee e quella specie di filosofia nuova che ne sgorgano.

In uno dei suoi racconti mitologici, l'autore d' *Aphrodite* identificò la nostra vita attuale, la nostra odierna civiltà colla civiltà greca, mostrando come attraverso i secoli si continui sempre l'eterno paganesimo e la religione del bello aleggi ancora segretamente sul mondo.

Apriamo quel piccolo libro, *Une volupté nouvelle*, e vi troveremo un saggio concetto della vita. In esso, Pierre Louys ci confessa che quando resta in casa la sera, i suoi due passatempi favoriti sono: o scrivere un sonetto regolare fumando sigarette o fumar sigarette guardando la tappezzeria del soffitto. Poniamo mente a questa concezione del lavoro, il quale non dev'essere mai un peso, ma un piacere, una voluttà. Il lavoro intellettuale è l'esercizio della nostra facoltà più bella; dev'esser quindi anche la nostra gioia più grande. L'immaginazione è sorella dell'azione, e spesso i gesti sognati, le idee intravedute hanno maggior realtà delle cose veramente vissute.

Il Louys è un poeta: « Ciò che importa — dice — è d'aver sempre in mano una sigaretta; occorre avvolgere gli oggetti in quella nuvola celeste e fine che pervade da le luci e l'ombre, smussa gli angoli materiali, e, con un sortilegio profumato, impone allo spirito che s'agita un equilibrio instabile dal quale possa cadere nel sogno ». Il tabacco provoca i sogni, ma dà tanta voluttuosa apatia da togliere il desiderio di fissarli, di scriverli. E Pierre Louys è un dilettante, nel senso di avere sdegnato volontariamente la grande gloria che un giorno fu in procinto di violare la sua tranquillità. Si può dire ch'egli non fece mai il primo passo, il primo gesto verso quella cortigiana, che tuttavia lo ricolmò di carezze.

F. VALLOTON — RITRATTO DI PIERRE LOUYS.

* * *

Giovanissimo, Pierre Louys

aveva esordito nelle lettere con un volume di versi, *Astarte*. E in quelle poesie si ritrova la bella precisione di de Hérédia, unita all'emotività cerebrale del Mallarmé. I versi erano stati pubblicati originariamente in una piccola rivista, *La Conque*, diretta dallo stesso Louys, la quale poteva vantare in ogni numero una poesia inedita d'un maestro: Leconte de Lisle, Hérédia, Mallarmé, Moréas, Léon Dierx, Judith Gautier ecc.

Ecco qui un sonetto del giovane poeta:

PÉGASE.

De ses quatre pieds purs faisant feu sur le sol
La bête chimérique et blanche s'écartèle
Et son vierge portrait qu'homme ni dieu n'attelle
S'éploie en un vivace et mystérieux vol.

ILLUSTRAZIONE PER «CHANSONS DE BILITIS».

Il monte, et la crinière éparse en auréole,
Du cheval décroissant fait un astre immortel
Qui resplendit dans l'or du ciel nocturne, tel
Orion scintillant à l'air glacé d'Eole.

Et, comme au temps où les esprits libres et beaux
Buvaient au flot sacré jailli sous les sabots
L'illusion des sidérales chevauchées,

Les Poètes en deuil de leurs cultes perdus
Imaginent encor sous leurs mains approchées
L'étalon blanc bondir dans les cieux défendus.

Voglio citare ancora, per dare tutte le varie sfumature dell'ingegno poetico di Pierre Louys, il sonetto dedicato al Mallarmé il giorno che questi compiva i cinquant'anni. Per una pia attenzione, incosciente ed istintiva, la piccola poesia che glorifica il Mallarmé ha un'intuizione veramente mallarmiana. Per amare meglio il maestro, il giovane poeta prende da lui fin la forma dello spirito e dello stile, pur conservandosi personale, perchè commosso:

Cinquante heures de nuit préparatoire, o Maître!
Demain s'éblouiront d'aurore, et nous saurons
A l'ombre magistrale errante sur nos fronts
Qu'on a vu sourdre l'or et la lumière naître.

Eux aussi vont jurer que pas un ne fut traître
Au doigt qui désignait l'aube rouge des trones.
Le jour croit. Vous verrez tous les mauvais larrons,
Qui fuyaient de vous suivre au désert, reparaître!

Ils donneront à qui méprisa leur troupeau
La gloire qu'ils rêvaient de pourpre sur leur peau
Et les lauriers d'argent piqués aux fers de lance;

Mais nous n'entendrons pas ces voix soûles de bruit
Car nous aurons coupé pour le plus pur silence
Sous vos pieds créateurs les roses de la nuit.

In seguito, Pierre Louys pubblicò una raccolta di poemi in prosa: *Les chansons de Bilitis*, che sono forse la cosa più delicatamente sensuale — con qualche punta di perversità — che sia stata scritta in francese.

Tuttavia, senza il successo posteriore di *Aphrodite*, il libro sarebbe rimasto certamente ignorato, meno per qualche delicato buongustaio. Le *Chansons de Bilitis*, opera originale, nella quale sotto la vita ed i costumi greci s'indovina e si ritrova la nostra sensualità d'oggi, l'autore le fece passare come traduzione dal greco. Io non sono altro — diceva sorridendo Pierre Louys — che il traduttore appassionato della mirabile opera della piccola Bilitis, cortigiana greca.

Qualche tempo dopo, un professore tedesco, dell'Università di Lipsia, pretese di conoscere il testo originale e presentò una traduzione tedesca del testo greco primitivo. La cosa è piuttosto buffa, ma, eccitata da quest'esempio, M.me Jean Bertheroy, ellenista distinta come tutti sanno, pubblicò a sua volta una traduzione di *Bilitis* in versi francesi per rendere la grazia del ritmo originale, distrutta dalla traduzione in prosa di Pierre Louys.

Tuttavia non era possibile ingannarsi: le *Chansons de Bilitis* esprimono certe delicatezze di sentimento sconosciute ai Greci, i quali in amore coltivavano sopratutto la sensazione; sotto il suo aspetto pagano, Bilitis è una piccola cristiana perversa, la quale somiglia tanto a certe parigine d'oggigiorno, che le sorridiamo anche noi.

Alle volte sono quadretti d'amicizia tenera e sospettosa:

« Elle avait ri toute la journée, et même elle

s'était un peu moquée de moi. Elle avait refusé de m'obéir devant plusieurs femmes étrangères.

« Quand nous sommes rentrées, j'ai affecté de ne pas lui parler, et comme elle se jetait à mon cou en disant: — Tu es fachée? — je lui ai dit:

« — Ah! tu n'es plus comme autrefois, tu n'es plus comme le premier jour. Je ne te reconnais plus, Mnasidika. — Elle ne m'a rien répondu;

« Mais elle a mis tous ses bijoux qu'elle ne portait plus depuis longtemps, et la même robe jaune brodée de bleu que le jour de notre rencontre ».

* * *

Venne poi *Aphrodite*, romanzo che ebbe forse il più grande successo librario della fine del secolo decimonono. E, per gli storici futuri, sarà interessante il notare, come questo romanzo, offerto alla *Revue blanche*, fosse rifiutato da Lucien Mühlfeld, proprio come fece Henri Simond all'*Echo de Paris*. Così *Aphrodite* comparve in puntate mensili nel *Mercure de France*, col titolo *L'esclave*, e fu ristampato poi a parte, in tiratura molto ristretta ed a spese dell'autore. È noto il rapido successo dell'opera, dovuto ad un articolo entusiastico di François Coppée nel *Journal*, il quale scriveva, il 15 aprile 1896:

« Non avete letto *Aphrodite?*... sappiate che dal *Roman de la Momie* e da *Salambo* in qua non s'è scritto nulla di più perfetto in pura lingua francese. Siate certi che le ceneri del Gautier fremettero di gioja alla comparsa di questo libro, e che nel paradiso dei letterati l'ombra del Flaubert urla presentemente frasi del Louys e le sottopone alla prova infallibile della sua gola, ch'esse sostengono vittoriosamente.

« In una parola, ecco un giovane, ma un giovane per davvero — Pierre Louys non ha ancora ventisei anni — che ci dà un libro bello, un libro scritto in lingua impeccabile, con forma classica, colle parole che usano tutti, ma rinnovellate e ringiovanite a forza di gusto e d'arte; un libro molto dotto, in cui si rivela, ad ogni pagina, una conoscenza profonda dell'antichità e della letteratura greca, ma senza pedanteria e senza sforzi; un libro la cui favola contiene senza dubbio un simbolo ingegnoso e pratico, ma un simbolo perfettamente chiaro; finalmente, un libro uscito dalla nostra tradizione ed animato dal nostro genio, e dove la bellezza, la forza e la grazia si mostrano sempre in pieno sole ed inondate da una luce splendente... »

Ho voluto citare questo lungo passo dell'articolo piuttosto mediocre, quantunque ben intenzionato, del poeta degli umili, perchè esso ci spiega le ragioni riposte del successo. Con giudizio sicuro, Pierre Louys aveva saputo star lontano nell'opera sua dal simbolismo troppo recondito, evitare nello stile la fraseologia decadente e reintegrare, come accenna il Coppée, la tradizione del Gautier e del Flaubert. Tuttavia, con un po' di perspicacia letteraria si può scoprire in quel romanzo l'influenza dei simbolisti e fors'anche del Mallarmé, al gran

ILLUSTRAZIONE PER « CHANSONS DE BILITIS ».

pubblico però bastava sapere che si trattava bensì d'un'opera scelta, fatta per i più delicati, ma che anch'egli la poteva amare e comprendere.

La favola d'*Aphrodite* è nota, coll'ammirazione dello scultore Demetrios e l'amore di Chrysis per lui, amore che va fino al sagrifizio della vita; tutti ricordano la scena della crocifissione e della morte di Chrysis. Demetrios viene a contemplare quell'agonia, ed ispirandosi al cadavere della cortigiana, scolpisce un'opera mirabile.

La filosofia di Pierre Louys, pur predicando l'amore della vita, non le attribuisce un valore eterno: l'arte — com'egli prova col racconto stesso — è superiore alla vita. Egli ci mostra l'effimera bellezza femminile resa divina ed eterna dal marmo. La bellezza viva nasce, fiorisce e muore come le

rose, e l'arte perpetua questo elemento fuggevole. Lo stesso pensiero ritorna nell'*Homme de pourpre,* in cui si dimostra che l'arte assolve da tutto, anche dalla crudeltà. Dopo aver scritto *Aphrodite* e trovato in questo genere, qualificato per romanzo antico, il successo e la gloria ch'egli non aveva cercato, quindi naturale, che ciascuna suscitasse numerose imitazioni.

Ammiriamo questa potenza d'un autore che vuole rinnovarsi di continuo; ammiriamone la potenza e l'orgoglio, corretti da una grande saggezza e senza dubbio anche da una deliziosa pigrizia.

PIERRE LOUYS.

Pierre Louys allontanò da sè la Vanità che gli sorrideva allettatrice e tornò in sè, in mezzo ai suoi sogni ed ai suoi pensieri. Senza occuparsi più del successo, con saggia lentezza, scrisse un romanzo moderno: *La Femme et le Pantin,* poi un lavoro fantastico in cui esprime con semplicità le idee filosofiche più nuove e più ardite: *Les aventures du Roi Pausole.* Va poi notato, che ognuna di queste opere inaugurò un genere nuovo o ristaurò un genere perduto od abbandonato; era

Pierre Louys ha scritto pochissimo, perchè ha voluto anche vivere: visitò il mondo che abita, e conosce ed ama i più bei paesi del globo. Mi figuro anche che non abbia sdegnato di coltivare i suoi sentimenti, poichè mi pare che non si possegga sì profondamente l'arte di descrivere tutte le sfumature dell'amore senza essersi provati ai suoi giuochi divini.

La filosofia di Pierre Louys lo incita a non istimare ed a non ricercare altro nella vita che ciò

che gli fa piacere, intimamente, e nel suo disprezzo della gloria c'è un magnifico disdegno della folla: è un concetto aristocratico della vita.

La morale dell'autore d'*Aphrodite* è la morale pagana, che ha per culto la bellezza; morale sì bella e sì umana, che sembra strano indicarla qui come una novità. Per ritrovarla intatta e pura occorre risalire il corso dei secoli cristiani fino ai giorni eroici, quando gli dei dell' Olimpo abitavano tra noi. Dall'idea della bellezza e dell' amore occorre allontanare ogni pensiero di peccato qualificando per male solo ciò ch' è brutto o malato, fisicamente o moralmente. Sulla morale di Pierre Louys ci sarebbe da scrivere un bello studio, e lo tentò Ernest Gaubert colla sua conferenza tenuta il 7 aprile scorso al *Théâtre des Arts*.

In quest'amoralità non dobbiamo però vedere alcuna tendenza immorale, nel senso che si dà oggi a questa parola. Pierre Louys non scrisse mai una pagina od una linea che potessero suscitare vol-

Avec le fer de sa Roue
il cassa la glace de
la source où jadis
riaient les naïades
Il prenait de grands
morceaux froids, et,
les soulevant vers le
ciel pâle, il regardait
au travers.

Pierre Louÿs.—

AUTOGRAFO DI PIERRE LOUYS.

gari pensieri d'oscenità. La bellezza, come la concepisce lui e come ama di descriverla, è simile alle ninfe, sempre caste nella loro nudità : quest'è l'impressione promanante dall'opera sua, pur voluttuosamente sensuale. L'amore v'è dipinto come un giuoco divino, talvolta crudele, spesso mortale, come se la morte, che ange sempre lo spirito degli amanti, fosse conseguenza fatale dell'amore ed unica porta d'evasione. Dopo le delizie fisiche e morali dell'amore, spinto al parossismo, non v'ha altra uscita che l'oblìo e la morte : la morte aleggia, come un angelo liberatore, sopra la voluttà.

Presso quei popoli sani, i cui costumi Pierre Louys risuscita, la voluttà era religione. Esistevano allora monasteri, dove le belle fanciulle si votavano ad Afrodite, come oggi le nostre più belle vergini si consacrano alla vita claustrale. Non sorridiamo e pensiamo che se nelle nostre mentalità occidentali, dopo la venuta di Cristo in terra, è germinato qualche cosa di più sacro, aveva il suo valore anche quel concetto primitivo della propria bellezza sacrificata ed offerta ad una divinità simboleggiante la bellezza eterna.

JEAN DE GOURMONT.

ILLUSTRAZIONE PER « CHANSONS DE BILITIS ».

ARTE RETROSPETTIVA: BERNARDINO LANINO A VERCELLI.

IO non so rievocare nella memoria il tripudio della celebre mattina di maggio senese, quando il popolo, fra l'osannare delle campane nell'aria vibrante di tutte le luci ed i profumi della rinascente primavera, portava in trionfo la Madonna di Duccio Boninsegna dalla casa dell'artista all'altare del Duomo cui era destinata, senza che un'altra festa d'arte e di popolo mi si riaffacci alla fantasia.

Meno grandiosa, superba e pittoresca la scena. Non lo sfolgorio di mille colori su lo scenario incantato della città dai tre colli, non l'empito geniale della Siena trecentista, sitibonda di bellezza e di gloria, ma il fremito di un popolo primitivo e bellicoso, appena assurto, nell'ombra densa e rude delle vicine Alpi, alla comprensione della bellezza, al palpito dell'arte ed alla facoltà di elevarla a consolatrice della vita, associandone i sorrisi alle liete e tristi sorti degli individui e della patria.

Come Duccio Boninsegna, nell'alba luminosa del primo rinascimento e della scuola senese, assurgeva interprete dell'anima concittadina, assertore di una mirabile virtù di fede collettiva, così due secoli e mezzo dopo, Bernardino Lanino, in una giornata grigia e nebbiosa di novembre, sintetizzava nella sua arte il diffuso ingenuo sentimento dei suoi vercellesi, grati alla divinità e non agli autentici salvatori e raccoglieva in una celebrazione d'arte e di fede lo spirito della città unica fino allora in Piemonte, ad irradiare d'una luce di bellezza il cruento destino di lotta e di guerra.

Con l'opera del pittore vercellese veniva a compiersi il voto di Vercelli nell'ora più fosca di sua storia. Dalla vicina Santhià, la notte del 18 novembre 1553 una fazione francese ai cenni del maresciallo Brissac, guidata dai due Birago, era avanzata improvvisamente contro la città subalpina forzandone le difese col tradimento. E fra le mura soverchiate la strage infuriò atroce sui cittadini inermi, aggrediti di sorpresa. Le vie e le piazze di Vercelli (con Nizza ultima rocca superstite dello stato savoiardo) rosseggiavano di sangue. E mentre i cittadini validi alle armi tentavano, nel delirio della disperazione, di opporre una temeraria resistenza, i vecchi, le donne ed i bambini si rifugiarono nella chiesetta di S. Paolo, implorando fra le lagrime la salvezza della vita e della patria. Quella breve chiesa dai grandi archi massicci rimase, miracolosamente, l'unico punto della città non percorso ed insanguinato dalla furia nemica; non il rantolo dei feriti e dei moribondi fra le vetuste mura vermiglie, ma l'urlo angoscioso delle donne e dei bambini invocanti il soccorso.

Ad un tratto su quel confuso clamore di esili voci impotenti si leva un fragoroso e concitato squillo di campane a stormo. I vercellesi raccolgono le estreme furibonde energie. Da Milano è sopraggiunto in loro aiuto un piccolo stuolo di armati, arditamente scagliato contro gli assalitori di Vercelli dallo stesso Niccolò Sicco, podestà della metropoli lombarda. Le sorti della mischia mutano ben tosto. I francesi vengono ricacciati a viva forza fuori delle mure superate colla frode. Le grida ed i gemiti di San Paolo si mutano in un inno irrompente di trionfo: le mani che dianzi impugnavano spade, le hanno gettate per congiungersi nella preghiera. E da quella preghiera il voto solenne divampa: un segno della riconoscenza vercellese rimanga a perpetuare nei secoli la memoria della grazia non indarno implorata dal cielo!

E da quel voto sbocciò — poema sublime della fede e della gioia popolare — uno dei più celebrati capolavori di Bernardino Lanino.

***

Dal giorno in cui la grande tavola di S. Paolo venne allogata al Lanino, a quello della collocazione, intercedono quasi quindici anni: per quindici volte la festa commemorativa della vittoria venne celebrata senza l'estrinsecazione artistica del desiderio comune.

Evidentemente il pittore sentì tutta la gravità del compito affidatogli. Il sentimento dei concittadini era tanto vivo ed intenso che l'interpretarlo non gli appariva così facile cosa. Meravigliare e soddisfare data 29 marzo 1564, scoperto dal padre Bruzza e pubblicato nel noto volume di notizie sui pittori vercellesi, da Giuseppe Colombo. In quell'atto notarile, Gerolamo Ranzo e la costui moglie Lazzara

BERNARDINO LANINO — LA DEPOSIZIONE — VERCELLI, CHIESA DI S. GIULIANO.

una popolazione usata da anni ad aver sott'occhio le creazioni sublimi di Gaudenzio Ferrari nella chiesa di S. Cristoforo, dovette sembrare all'allievo modesto una impresa superiore alle sue forze. Occorsero le insistenze e le sollecitazioni ad incuorarlo.

Assai curioso al riguardo è un documento in Monaco vendono a Bernardino Lanino un certo loro pezzo di terra « a patto che il medesimo eseguisca l'ancona da collocarsi sull'altare di S. Paolo in Vercelli, conforme eragli stato commesso fin dall'anno 1553 dal Comune nell'occasione in cui esso era stato liberato dal dominio dei francesi. »

Questa strana condizione di contratto documenta

l'interesse dei cittadini per l'opera attesa e insieme le nobili titubanze dell'artista, il quale resistette ancora ai cortesi inviti, maturandola nella fantasia per un lungo numero d'anni, durante le numerose

BERNARDINO LANINO — MADONNA IN TRONO E SANTI — VERCELLI, GALLERIA BORGOGNA.

e gloriose peregrinazioni, per quanto già fosse all'apice della fortuna e della valentia sua di artefice. A Milano egli rafforza il suo stile nello studio diligente dei disegni leonardeschi e la sua mente assetata come quella di Gaudenzio Ferrari delle grandi composizioni si prova vittoriosa all'affresco di S. Caterina nella chiesa di S. Nazzaro; a Legnano continua la serie dei suoi grandi affreschi nella chiesa di S. Magno ed audacemente sfida il confronto del Luini nell'ancona di Busto Arsizio, per lasciare a Novara un vero capolavoro nella storia della vita di Maria Vergine.

Solo alla fine del lungo pellegrinare, dopo aver integrato lo studio e risaldata la mano, giunto non pure alla piena maturità degli anni, ma ormai alla soglia della decadenza virile e artistica, noi lo ritroviamo a Vercelli intento nel 1568 a finire l'ancona votiva. E per uno strano fenomeno, assai

comune del resto nella storia dell'arte, ringagliardita la tecnica e completata la pratica pittorica, egli ritorna, nel quadro di S. Paolo, allo stile gaudenziano originario. Lucida e profonda intuizione d'artista: nella glorificazione della Madonna quale maestro meglio di Gaudenzio lo avrebbe inspirato?

La « Madonna della Grazia » del Lanino ha tutti i pregi mirabili e tutti i difetti caratteristici delle celebri Madonne gaudenziane. Impeto di creazione, fantasia esuberante e concitata, forza e dolcezza nelle espressioni in finezza squisita di contrasti, e nel contempo una certa monotonia farraginosa di composizione ed un abuso eccessivo delle forme tradizionali.

Ma il dipinto rispose esattamente allo scopo ed alla origine. È tutta una celebrazione di gioia intensa e commossa che si diffonde dalla gloria d'angeli reggenti il baldacchino con un movimento ed una grazia degni del *Sodoma*, fino alla Madonnina pervasa da un senso divino di beatitudine nel volto irraggiato di serena felicità, in atto di sorreggere il piccolo bimbo ignudo.

Tutto esulta e sorride, in questa bella figurazione del Lanino, attorno alla porgitrice di grazia al popolo vercellese e un inno di riconoscenza sembra salire al suo trono colla melodia dei tre putti musicanti rapiti nell'estasi del suono ai piedi della teoria di santi, inebbriati anch'essi di gaudio sotto il pennello del pittore salito a vera e suggestiva espressione musicale e paradisiaca.

La fiducia dei vercellesi non era delusa dal quadro firmato: *Bernardinus Laninus* e datato: 1568. E la festa commemorativa di quell'anno confuse l'inno di gloria alla divinità salvatrice con l'inno di gloria tributato dai vercellesi all'artista autoctono che così genialmente aveva raccolta l'aspirazione dell'anima collettiva. Ed ancora oggi nel quadro di S. Paolo, non solo ammiriamo una delle più solenni affermazioni dell'ingegno di un pittore, ma ben anche uno dei più caratteristici esempi di collaborazione popolare, di suggestione collettiva.

*
* *

Assai acutamente, i vercellesi, in una epoca nella quale fiorivano numerosi i belli ingegni pittorici nella loro città, scelsero a uomo rappresentativo della loro idealità religiosa l'allievo preferito del Ferrari.

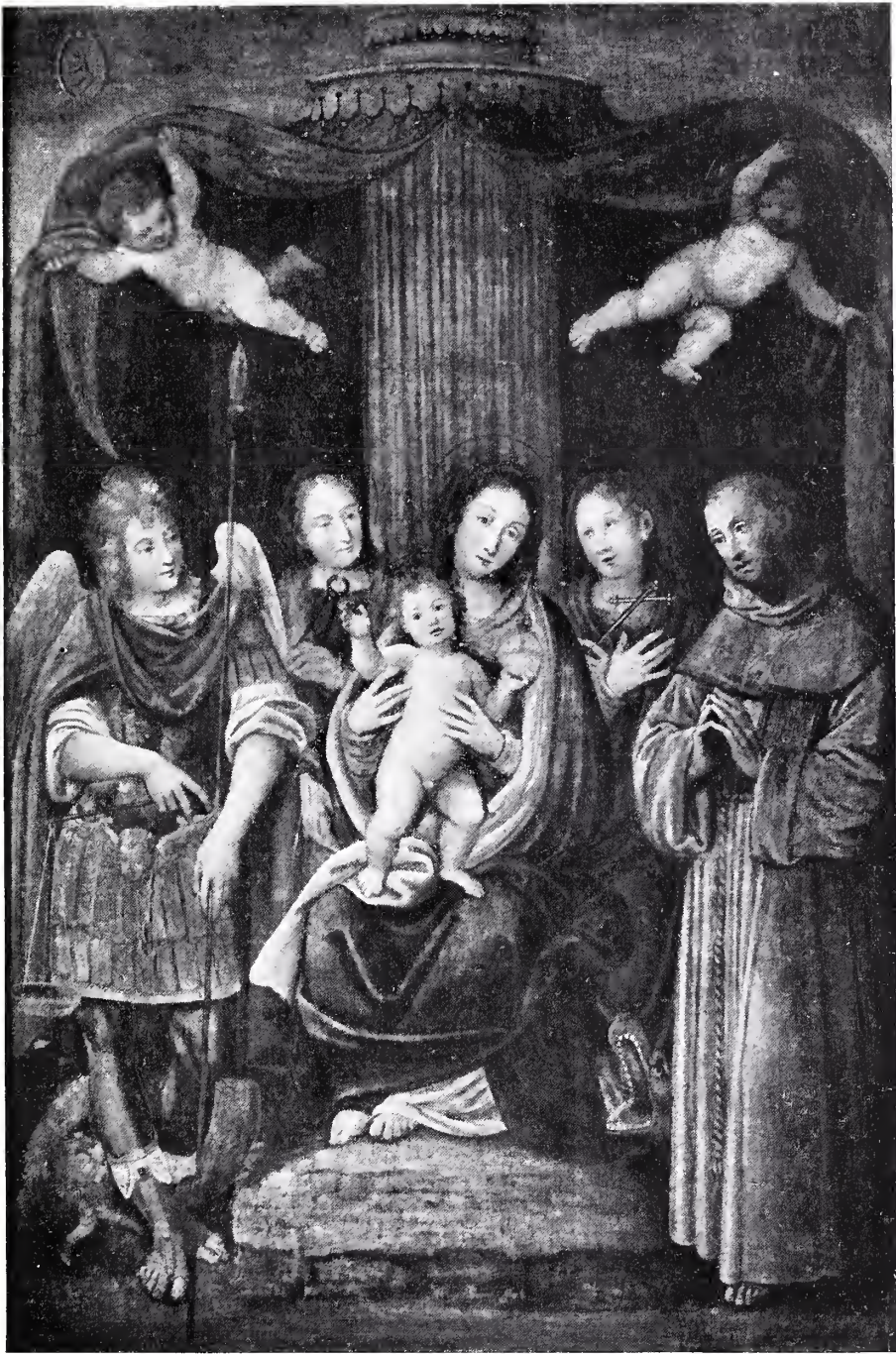
Nei giorni dell'invasione francese e del voto riconoscente, essi ammiravano già da tre anni, nella chiesa di S. Giuliano, la celebre *Deposizione* di Bernardino Lanino. Il giovane figlio del tessitore Enriotto da Mortara, entusiasmatosi della pittura nel veder Gaudenzio dipingere i primi affreschi di S. Cristoforo, era rapidamente salito a vera eccellenza sotto la guida dell'ammirato maestro. E in quel quadro di S. Giuliano si era affermato vigorosamente, emulando l'autore della *Madonna degli aranci* con un'opera destinata a strappare al Lanzi la eloquente esclamazione: « si torrebbe per cosa di Gaudenzio se non si leggesse il nome di Bernardino! »

Diffatti il Lanino, in quella *Deposizione* dipinta nel 1547, raggiunge una intensità di sentimento drammatico quale pochi pittori ottennero nel rappresentare l'ultimo atto sanguinoso della tragedia cristiana. Ancora e sempre ligio agli esempi del Ferrari (il quale in quest'argomento si rifaceva a sua volta al Perugino come dal quadretto monocromatico dell'Istituto di Belle Arti appare e come dimostrò chiaramente il Frizzoni) il Lanino assurge a un grado mirabile di verità e di realismo. Quel gruppo di persone che ha trasportato pietosamente il corpo morto di Gesù Cristo giù per il fianco scosceso del Golgota, lontano dagli sgherri che ancora incrudeliscono sul corpo dei ladroni, vibra di profonda e sentita passione umana.

L'atto della madre che, nell'angoscia desolata, si stringe disperatamente contro la guancia il capo esanime del figlio, non potrebbe essere più naturale nè più genialmente *trovato*. E le due donne che baciano le mani esangui del crocefisso, l'atteggiamento della Maddalena prostrata a coprirgli di lagrime i piedi stigmatizzati di sangue, sono osservati e resi con profondità di psicologia e mirabile sapienza pittorica. Uguale penetrazione drammatica è nella espressione degli astanti, trasecolati ed inebetiti dallo spettacolo tragico: e sui volti commossi si riverbera un ultimo guizzo di tramonto dal cielo crepuscolare, con un senso di paesaggio ignoto ai vecchi maestri della scuola vercellese.

Il disegno, la qualità preminente del Lanino, trionfa in una rigorosa precisione di linee e di scorci, in una finissima analisi delle forme, abilmente mascherando la deficenza del colorito rilevabile quasi soltanto nelle carni eccessivamente scialbe del nudo.

*
* *

Un'altra grande e bella tavola di Bernardino Lanino si conserva a Vercelli nella raccolta dell'avvo-

BERNARDINO LANINO — SACRA CONVERSAZIONE — VERCELLI, OSPEDALE MAGGIORE.

cato Francesco Borgogna, da due anni legata al Municipio con testamento del defunto munifico mecenate e da poche settimane aperta al pubblico.

Più che il fare ampio ed immaginoso del Ferrari, in essa son seguite le stereotipate regole delle varie scuole italiane: nel centro la Madonna in trono con dolce sorriso sul volto triangolare caratteristico del Lanino; ma, contro il solito atteggiamento preferito dall'autore, essa tiene gli occhi abbassati sul vezzoso e ben movimentato bambino, con atto soave di mestizia idealizzata. Ai lati stanno due santi a compiere la solita funzione di quinte nella scena, e in alto, sotto il baldacchino, due angeli scendono a fregiare d'una corona il capo della « *nova e santa Venere d'Italia* ».

Particolare curioso e inusitato nelle opere del Lanino: in basso, sopra la firma, tracciata a grosso carattere stampatello lungo gli svolazzi di un nastro, accanto alla data 1563, sta accovacciato un piccolo cane; scherzo evidentemente inspirato all'esempio dei veneti e specialmente di Paolo Veronese.

Brevi accenni di paesaggio (pochi rami verdi sul fondo di cielo azzurro) completano il quadro notevolissimo — se non per originalità — per la bellezza fine della Madonna, la pastosità del nudo del bambino e la forza gagliarda delle due teste di santi. Le mani dei personaggi, sopratutto, appaiono trattate con squisitezza morbida e delicata.

Assai affine per semplicità di composizione a questo quadro della Galleria Borgogna, è l'altro conservato nella bella sala delle assemblee presso l'amministrazione del civico ospedale di Vercelli: Anch'esso appartiene al genere che fu detto delle *sacre conversazioni*. La Madonna, nel mezzo della tavola, regge sulle ginocchia il bambino ritto ad una mossettina vivace: all'intorno due sante e due santi. Come nel quadro dianzi descritto, anche qui il capo della Madonna è rilevato sopra un fondo costituito dal lembo del drappeggio pendulo verticalmente, in rigido partito di pieghe parallele, dal grande baldacchino sorretto dai due putti svolazzanti. Ma il valore delle tavole è ben diverso. Questa dell'ospedale è disegnata con una sommarietà ed una trascuratezza nuova nel Lanino ed il colore è assai più fiacco e convenzionale che non solesse uscire dalla tavolozza del maestro vercellese. Il chiaroscuro, sopratutto, è debole e scorretto: la Madonna ha poca espressione, le sante dal volto ovale e freddo non danno significato alcuno all'azione, la testa di S. Bernardo è nera di ombre e piatta di rilievo; nel S. Giorgio culmina la deficenza del disegno visibile in tutto il dipinto e specialmente nelle mani: sproporzionate nella lunghezza delle dita quelle della Vergine e di S. Bernardo, tozze e gonfie quelle del S. Giorgio e delle sante. Solo il bambino ha una notevole vivacità di movimento e richiama nei tratti del viso quello del quadro Borgogna a malgrado l'eccessiva e difettosa distanza fra i due occhi.

Sarebbe il caso di negare l'attribuzione al Lanino di questo quadro, se il suo stato civile non fosse in perfetta regola. Risulta dalle testimonianze di cronache antiche e dalle affermazioni del De Gregory, insigne storico vercellese, come un Agostino Volpe, patrizio della città, *animasse* il Lanino a dipingere per lui questo quadro, passato poi in proprietà dell'ospedale maggiore con tutta la pingue eredità della famiglia Volpe, la quale vantava l'onore d'aver dato la nascita a S. Guglielmo Volpe.

Conviene adunque pensare che il Lanino, forse distratto da opere più importanti e *animato* con troppa insistenza dal committente, abbia affidato il lavoro ai propri figli, poichè l'esame dei documenti che attestano l'autenticità del quadro non concorda con un esame critico diligente e consapevole. Alla ipotesi denegativa conforterebbe l'assenza della firma: ma il dubbio permane di fronte ai molti restauri poco abili subiti dalla tavola. Forse, liberata di tutte le sovrapposizioni che la snaturano, assai diversi risulterebbero l'effetto ed il giudizio.

***

Molto interessante, ma non soverchiamente doviziosa rispetto alla vasta e febbrile produzione di Bernardino Lanino, disseminata in tante gallerie d'Italia e dell'estero, è la raccolta dei suoi quadri nella nativa Vercelli. Trasportata nella cappella di corte a Torino, per ordine di Carlo Emanuele I, la superba icona di S. Lorenzo ed ora ospitata nella Pinacoteca di quella città, poche altre opere si potrebbero aggiungere al nostro breve elenco senza largheggiare troppo benignamente alle temerarie attribuzioni non confortate da documenti sicuri e non contando fra i quadri il magnifico gonfalone dipinto dal Lanino sulle due faccie d'una tela a larga trama, per una corporazione operaia di Vercelli.

E più scarso ancora è il tesoro superstite dei suoi affreschi, nei quali la vena abbondante e larga del Lanino meglio si espandeva.

Mentre Milano conserva in discrete condizioni i

grandi affreschi delle cappelle di S. Caterina e di S. Giorgio, mentre Novara ha potuto salvare almeno in parte la storia della Vergine e Legnano quella di S. Magno, a Vercelli i freschi onde l'ardore Gregory molti autori vollero assegnare quest'opera grandiosa al Lanino. Ma le discussioni e le dissensioni dovettero essere vive fin dal principio del secolo scorso, dappoichè lo storico indigeno,

BERNARDINO LANINO — FRAMMENTO D'AFFRESCO GIÀ ATTRIBUITO A GAUDENZIO FERRARI — VERCELLI, CHIESA DI S. BERNARDINO.

operoso del Lanino aveva istoriate intere chiese, sono quasi completamente distrutti.

Solo nell'antica casa dei Tizzoni, oggi palazzo Mariani e sede alle raccolte preziose dell'Istituto di Belle Arti, si osserva in ottimo stato di conservazione un grande affresco della volta, raffigurante il *Consesso degli Dei*. Sulle traccie del De dopo aver affermato che in quella volta il Lanino « emulò i più bei freschi di Raffaello », si sentì in dovere di aggiungere alla sentenza questa nota polemica: « qualche sottile critico pretende che tale pittura sia del Caccia detto il *Moncalvo*, ma non ha avvertito che questo pittore non dipinse soggetti profani come egli si protestò più volte

di più ancora dalle due lunette esistenti nell'atrio del cortile si riconosce lo stile del Lanino nei putti e nei panneggiamenti di quei soggetti sacri ».

Questo poco convincente argomento vien ripe-implicitamente riconosce lo stesso De Gregory colla frase: « emulò i più bei freschi di Raffaello ». Ora è provato che Bernardino Lanino non fu mai a Roma; nelle sue opere nessun accenno si nota

BERNARDINO LANINO — IL BATTESIMO DI S. CATERINA (AFFRESCO) — VERCELLI, ISTITUTO DI BELLE ARTI.

tuto a tutto spiano dai fautori della tesi del De Gregory: le lunette attestano la maniera del Lanino. Verissimo. Ma il grande affresco della volta attesta proprio il contrario e nessuno ha osato negarlo. Deve appartenere ad un pittore che abbia contemplato la volta della Farnesina a Roma, dipinta da Raffaello, dal Fattore e da Giulio Romano, come ad una imitazione dell'Urbinate all'infuori delle generiche sensibilizzazioni proprie a tutti i pittori di quell'epoca. Lo stesso *S. Paolo* della Madonna della Grazia, evidentemente derivato da quello del Sanzio nella *S. Cecilia* di Bologna, più che allo stile raffaellesco appartiene alla larga maniera di Michelangelo negli apostoli della *Sistina*. Quindi

anche quell'unica traccia di raffaellismo nel Lanino è di seconda mano. Eppoi, varrebbe per il Lanino, quasi ad egual ragione, l'osservazione avanzata per il suo allievo Guglielmo Caccia circa il non aver trattato soggetti profani.

L'ipotesi di coloro che del Caccia ritengono la volta di palazzo Tizzoni è assai più fondata di quanto giudicasse il De Gregory e meritava in tanti anni di trovare uno studioso e appassionato illustratore: il pittore monferrino ben potè nel corso di sua vita venir meno al devoto proponimento specialmente colla suggestione della volta terrena della Farnesina!

Certo è meno fondato il supposto di quanti vedono nell'affresco vercellese un lavoro giovanile del *Sodoma*. Abbandonando la città natale appena diciottenne, dopo i brevi anni d'insegnamento presso lo Spanzotti, il genio del *Sodoma*, per quanto vivace e precoce, non poteva anticipare su Raffaello e il Romano una creazione decorativa così originale e smagliante. Occorrerebbe — per attribuirla al *Sodoma* — provare un suo ritorno a Vercelli dopo la permanenza a Roma e la dipintura alla Farnesina delle *Nozze di Alessandro con Rossana*. Io non ritengo insuperabile questa fatica e tanto meno improbabile il fatto: l'oblio completo dei parenti e della patria, risultante ora dalla oscurità dei documenti, non è naturale nè umano nemmeno in un personaggio strambo ed anormale come Giovannantonio Bazzi detto il *Mattaccio* prima che la malignità avversaria gli affibbiasse l'altro nomignolo meno lusinghiero ancora! Tanto più, dopo che incontrastabile è risultata la notizia di un suo viaggio da Siena in Lombardia. Ma provato anche un suo ritorno a Vercelli, non sarebbe risolta ancora la questione della paternità. Come attribuire ad un *Sodoma* maturo, il disegno difettoso e il colorito superficiale degli affreschi di palazzo Tizzoni?

* * *

Torniamo a Bernardino Lanino. Della sua mano è senza alcun dubbio il bellissimo frammento di affresco esistente nel coro di S. Bernardino, per quanto la tradizione lo attribuisca ancora a Gaudenzio Ferrari. Lo riconosce anche il padre Colombo, il biografo preciso ed accurato del pittore di Valduggia. Fu il Bordiga nelle sue « Memorie intorno alla vita di Gaudenzio Ferrari » il primo a diffondere quest'errore nel 1821; ma il Cusano fin dal 1676, in un discorso sulla vita dei vescovi di Vercelli, aveva stabilita in modo inoppugnabile la vera paternità del dipinto, eseguito dal Lanino nel 1577, negli ultimi anni cioè, della sua vita laboriosa.

SCUOLA DEL LANINO — NATIVITÀ — VERCELLI, CHIESA DI S. CRISTOFORO.

In questo canto di cigno (salvato miracolosamente dalla rovina che incolse il resto degli affreschi di S. Bernardino e racchiuso oggi con lodevole cura entro cornice) che raffigura la *Crocifissione* in nuova ed originale creazione figurativa, si afferma ancora potente la efficacia del disegnatore: le figure hanno un rilievo straordinario e il senso tragico emanato dalla scena non potrebbe essere più semplicemente e gagliardamente espresso. Anche la deficenza di colorito non viene avvertita in quest'opera del Lanino, grazie alla sua intonazione chiara e vibrante di luce, riallacciantesi alla più simpatica tradizione della scuola vercellese. Nel contemplare questo capolavoro entro il quale le figure vivono e si muovono in piena atmosfera, sorge acuto il rimpianto di tanta parte perduta. Questi due metri quadrati di intonaco convertiti in insigne bellezza pittorica, sono tutta la superstite rimanenza

BERNARDINO LANINO — STENDARDO DOPPIO — VERCELLI, ISTITUTO DI BELLE ARTI.

di un affresco che occupava intere le pareti di San Bernardino!

Anche quelli di S. Caterina, nei quali il Lanino aveva istoriati i fasti ed il martirio della santa, sono scomparsi quasi completamente. Il De Gregory, ammirando quegli ovali interessantissimi più di un secolo or fa, deplorava amaramente: « peccato che tali pitture vadano a perdersi per l'umidità dei muri! » E il triste pronostico si è avverato. Per fortuna alcuni frammenti rimasti intatti vennero staccati per cura dell'Istituto di Belle Arti e raccolti nella sua pinacoteca. La magnifica e pastosa arte del Lanino trionfa quasi del tutto immune dalle ingiurie del tempo nell'ovale rappresentante il *Battesimo della Santa*: l'eremita dalla lunga barba fluente e dal nobile austero atteggiamento si direbbe uscito dal pennello del Luini; squisitamente resi l'abbandono verginale e ieratico di Santa Caterina e la mossa piena di naturalezza delle donne che assistono al battesimo. L'ultima verso il fondo ha nel viso e specialmente nelle pieghe della bocca un fare prettamente leonardesco, evidente anche nel paesaggio di rupi ond'è circondata la scena.

* * *

Una vecchia tradizione che ripete le origini da alcune parole del Cusano nel manoscritto della sua *Storia Civile di Vercelli*, vuole Bernardino Lanino collaboratore di Gaudenzio Ferrari in tutti i monumentali affreschi della chiesa di S. Cristoforo. Ciò vuol essere escluso per quanto riguarda le pitture della *Crocifissione* e la storia della Maddalena, eseguite nel 1529 quando il Lanino, giovanetto e mal destro principiante, non poteva neppur sognare l'onore d'essere ammesso a por mano nelle superbe creazioni del maestro suo. Assai probabile è invece l'ipotesi per gli affreschi della cappella dirimpettaia, istoriata fra il 1532 ed il 1535, allorchè il Lanino era già salito a rapida e larga fama.

Specialmente nelle quattro *storie* dipinte sul muro laterale alla meravigliosa *Assunta*, la sua impronta giovanile e nervosamente superficiale si fa sentire. Il citato biografo del Ferrari, padre Giuseppe Colombo, riconosce anche lui che il Lanino: « essendo egli oramai al termine del suo tirocinio, potè benissimo avervi lavorato insieme col maestro: quantunque chi ben osservi quegli affreschi a stento vi ravviserebbe altra maniera eccetto quella di Gaudenzio ». Quest'ultima osservazione nulla toglie all'importanza della prima, favorevole alla tesi della partecipazione di Bernardino Lanino. Essendosi impossessato, con fine genialità di assimilatore, dello stile gaudenziano, non avendo ancora personalità propria di artista, lavorando sotto gli occhi del maestro, quale *maniera* avrebbe egli adottato all'infuori di quell'unica che gli era nota in quei primi anni di lavoro, appresa alla scuola del Ferrari?

Un illustratore anonimo delle tavole del Pianazzi, riproducenti le vaste composizioni di S. Cristoforo, volle limitare le traccie del pennello laniniano al sacerdote nello *Sposalizio della Vergine*. Fra i quattro scomparti della parete è questo certamente quello che afferma più innegabilmente la mano del Lanino. Ma in misura assai più importante. Basta confrontarlo con l'altro di simile soggetto dipinto dal Lanino a Novara ed ora esistente nella sagrestia della Cattedrale, per trovare nella identità della disposizione e nella uguale distribuzione dei colori, la riprova d'una stessa mano creatrice. Nello *Sposalizio* di Vercelli solo alcune teste muliebri possono essere sicuramente giudicate del Ferrari: tutto il resto sarebbe logico e doveroso restituirlo al giovane allievo.

* * *

Vercelli, con legittimo orgoglio di madre, si accinge a solennizzare nel prossimo 1910 il quarto centenario della nascita di Bernardino Lanino.

E la festa commemorativa (mentre porgerà assai probabilmente occasione a raccogliere in una sola Pinacoteca le molte opere dei maestri vercellesi disperse nelle chiese e nelle Gallerie private della città) è destinata a diventare non soltanto la celebrazione del nome glorioso di Bernardino Lanino, ma di tutti i maestri della scuola vercellese rivendicante colle celebri dinastie pittoriche dei suoi Oldoni, dei suoi Giovenoni e dei suoi Lanino, la virtù artistica del Piemonte, non assente ma soffocata per secoli sotto la vicenda sanguinosa delle guerre: virtù troppo ingiustamente misconosciuta e denegata per tanto tempo eppur sfolgorata in sintesi gloriosa ed in lucida e multiforme affermazione nella città del *Sodoma*.

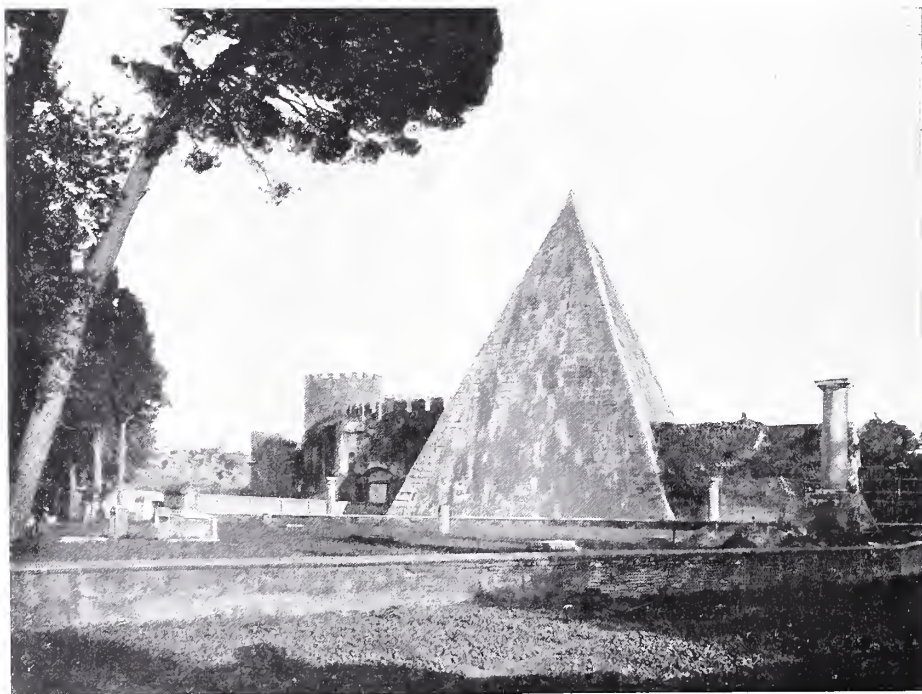
GUIDO MARANGONI.

(Fotografie di Pietro Masoero).

IL CIMITERO DEI POETI.

VI è in Roma un piccolo giardino, nascosto all'ombra delle vecchie mura di Onorio, che molti romani non conoscono, e che pure è uno dei luoghi più interessanti e più suggestivi della città, un piccolo giardino tutto verde di mortella e di cipressi, avvolto nell' ombra dei grandi alberi annosi, tutto fremente di un silenzio musicale, quale nessun altro luogo della città è capace di suscitare.

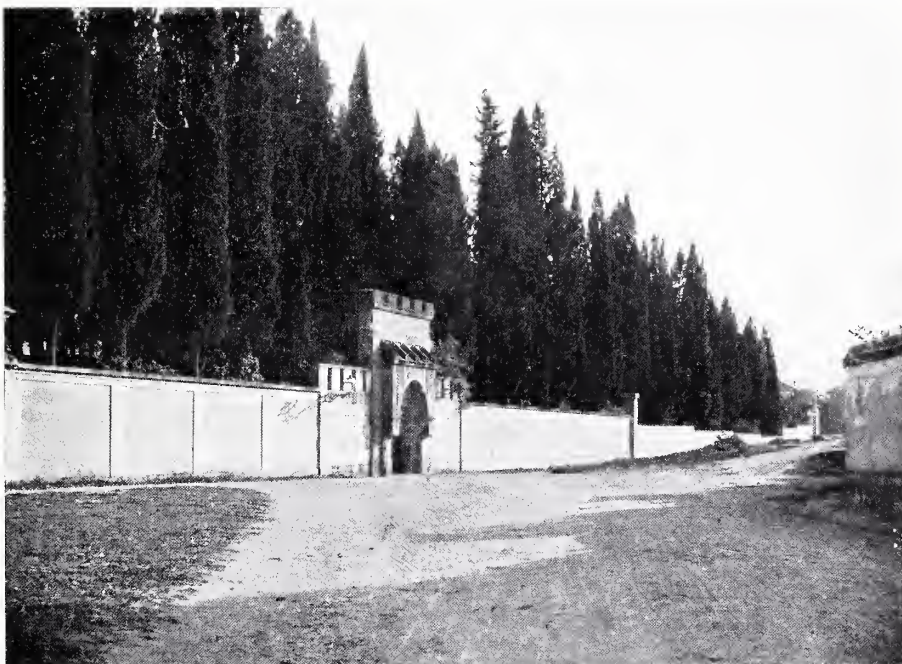
In questo giardino di grazia e di pace molti morti dormono il loro ultimo sonno. E qui in ogni stagione, in ogni giorno dell'anno, giorni di pioggia o di sole, qualche delicato spirito straniero viene a porgere un fresco e mesto tributo di rose, di violette o di crisantemi sulla tomba di uno dei più nobili spiriti che mai abbiano vissuto. All'ombra di quella vecchia torre onoriana, sotto l'ampia vôlta del cielo che si intravede attraverso tanto ricca selva di cipressi e di salici, sfioriscono sotto il sole o sotto la pioggia i poveri fiori offerti come un estremo omaggio al divino poeta dell'*Epipsychidion*. In questo cimitero, degno veramente di un poeta, così dolce nella sua pace, così consolante nella sua calma bellezza, così ridente della grande e mesta poesia della morte, dorme il suo ultimo sonno Percy Bisshe Shelley. E poco discosto dalla sua tomba, giù nel basso, nel breve e più antico cimitero oggi abbandonato, un altro poeta che dello Shelley fu amico in vita, John Keats, riposa anch'egli dopo tanto lunga e dolorosa pena.

Nelle notti serene, quando dalla campagna romana che si distende subito alle spalle delle mura di Onorio, giungono nel silenzio severo le voci

ROMA — IL CIMITERO ANTICO. (Fot. d'Alessandri).

solenni delle età passate e della grandezza lontana, su per quei viali stretti e ombrosi, tra le spalliere di mortella odorose, i due grandi spiriti forse si incontrano ancora una volta e riprendono antichi discorsi, e cantano insieme nuovi canti alla bellezza, alla tristezza e all'amore.

Nessun luogo è più di questo adatto a notturni ritrovi di poeti. Il silenzio e la pace, resi più intensi e più suggestivi dal senso dell' antichità che pervade e vivifica tutto il piccolo cimitero, e il verde delle piante e degli alberi e i fiori che fanno una veste magnifica ed un superbo tappeto alle modeste tombe, costituiscono un giardino incomparabile, degno veramente di ospitare e di inspirare due alti spiriti di poeti. Anche il semplice visitatore che viene a sciogliere sulla tomba dei due poeti prediletti un antico voto di ammirazione e di gratitudine, non può sfuggire a quello spirito di grazia un po' dolente, che invita ad una così soave mestizia e che fa far dimenticare tante pene della vita quotidiana, amara, inutile e meschina.

Lo Shelley non a caso è sepolto in questo cimitero romano. Nella sua permanenza in Roma egli più volte visitò il bel cimitero inglese, e più volte manifestò il desiderio di venir sepolto in questo giardino così fresco della più pura poesia della morte.

Quivi tre anni innanzi alla sua morte era stato sepolto il figlio, l'adorato William, morto dopo una rapida malattia durante il suo soggiorno a Roma.

CIMITERO DEL TESTACCIO — INGRESSO. (Fot. dell' autore).

Il padre aveva promesso al figlio ogni più cara allegrezza *nella serena e aurea Italia*, ma il figlio, colto improvvisamente da una gastrite acuta, in quattro giorni morì e il padre inconsolabile dovette seppellirlo in quel cimitero romano che era apparso al poeta come « un assai dolce rifugio e tale da innamorare chiunque con la morte ».

Lo Shelley era giunto in Roma per la prima volta il 20 novembre del 1818, e si era trattenuto appena sette giorni nella città, essendo diretto a Napoli. Pure in quei pochi giorni, correndo rapidamente attraverso i luoghi e i monumenti, il poeta sentì la prima volta il fascino incomparabile della città.

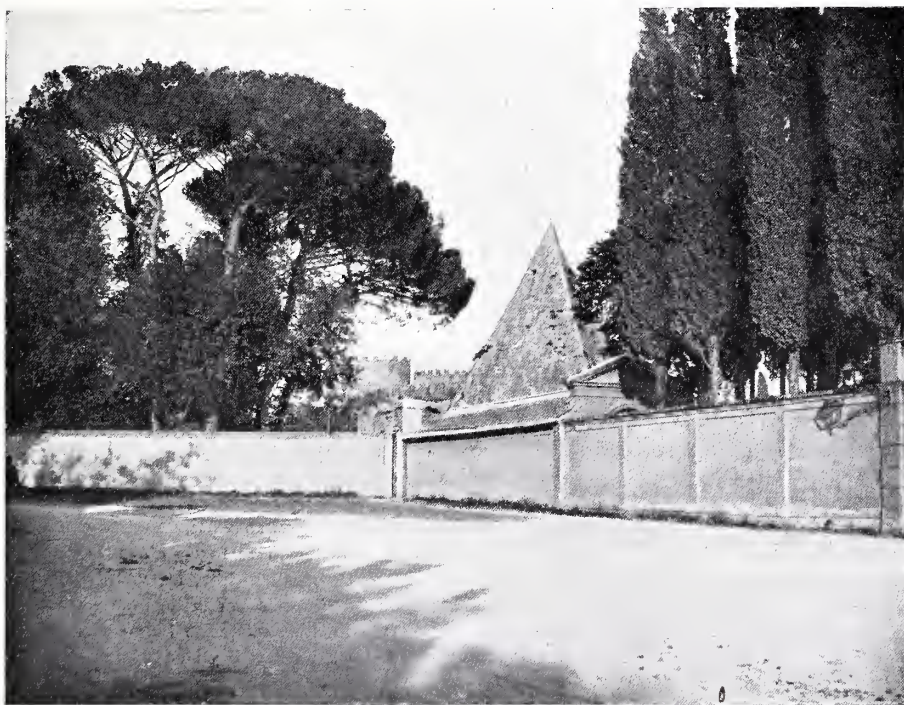
Da una memorabile lettera scritta alla moglie da Napoli, il 22 decembre 1818, poco dopo la sua partenza da Roma, lo Shelley, raccontando il suo viaggio e il suo soggiorno in Roma, fa una rapida rassegna delle cose principali che aveva veduto, il Vaticano, il Foro, il Colosseo, e, ciò che è assai notevole, il cimitero inglese, che fin dal primo momento gli apparve come « il più bello e il più solenne cimitero » che mai avesse veduto, e che già in questa prima lettera descrive con vivo entusiasmo.

CIMITERO DEL TESTACCIO — LA CAPPELLA. (Fot dell'autore).

Dopo questa breve gita, lo Shelley tornò ancora a Roma, come aveva deciso, ai primi di marzo del 1819, per un più lungo soggiorno, e prese alloggio nel palazzo Verospi al Corso, il bel palazzo del Longhi malamente trasformato in questi ultimi anni, da una banca che ne ha fatto sede dei suoi uffici, e sul quale fu collocata alcuni anni fa l' infelice lapide che ricorda l'autore *della Cenci, sostenitore invitto di libertà popolari.*

Roma aveva subito attratto il poeta, che dal suo primo arrivo aveva sentito il fascino profondo e grandioso della città « di quelli che non possono mai morire, ma sopravvivono alle fioche generazioni di quanti soggiornano e passano sopra i luoghi fatti sacri alla immortalità ».

In questo suo soggiorno nella città, che durò dal 5 di marzo al 10 di giugno, lo spirito del poeta si accese di un ardente entusiasmo e di un fervore di lavoro insolito. In questi pochi mesi di permanenza in Roma lo Shelley compì il *Prometeo disciolto*, e cominciò *I Cenci*. Lo spirito dell'antichità e il senso della vita romana apparsi rapidamente alla sua fantasia lo guidarono alla grande opera poetica con tutte le lusinghe della bellezza. Così, mentre la tragedia dei *Cenci* fu cominciata nel bel palazzo sul Corso, tutto il secondo e terzo atto del *Prometeo*, quel vero capolavoro di poesia lirica nella drammatica, fu scritto nella vasta e sonora solitudine delle Terme di Caracalla.

CIMITERO DEL TESTACCIO — VEDUTA ESTERNA. (Fot. dell'autore).

CIMITERO DEL TESTACCIO — FRA IL VECCHIO E IL NUOVO CIMITERO.
(Fot. dell'autore).

IL CIMITERO INGLESE.

Là, all'ombra d'una grande rovina, o in cima ad una specie di torre mozza, che i ciceroni e le guide indicano ancora ai curiosi, il poeta veniva scrivendo il suo grande poema, la più grandiosa, la più nobile e la più solenne parte di tutta l'opera sua.

Era nel marzo del 1819, e il poeta, che era in Roma con Mary e il bambino, godeva insolitamente una vita calma e senza pena, tutta ravvivata di una intensa febbre di lavoro. Giunto il 5 marzo, il 6 dell'aprile seguente il *Prometeo* era compiuto, e il poeta, tutto acceso ancora di fervido entusiasmo, si accingeva a comporre la tragedia dei *Cenci*.

Affascinato dal ritratto della Galleria Barberini, ch'egli, secondo la comune credenza, attribuiva a Guido Reni, e nel quale riconosceva le fattezze dell' infelice Beatrice, lo Shelley scriveva la tragedia della sventurata famiglia, tutto preso da un così indomabile ardore di lavoro, che la sua salute, non mai eccessivamente forte, risentì dello sforzo e richiese urgentemente un po' di riposo.

Gli Shelley avevano deciso di partire per Pisa o per Lucca, a passare colà l'estate ai bagni, per scendere poi in città nell' inverno, quando il piccolo William, che usciva allora allora da una penosa malattia, cadde di nuovo improvvisamente malato, e, a malgrado delle cure incessanti ed amorose degli sventurati genitori, dopo quattro soli giorni di malattia soccombette al morbo.

Desolato ed affranto, il poeta compose pietosamente la piccola salma nel bel cimitero inglese, dove sperava un giorno di poter raggiungere il figliuoletto adorato.

E al figliuolo morto si rivolgeva il padre desolato con questi versi:

> Or dove sei, caro fanciullo? Vive,
> di', quel soave tuo spirito intenso
> ne le tenere foglie e l'erbe vive
> di queste tombe, fra 'l deserto immenso?
> Forse per le fibrille in terra ascose
> dei fior, di queste luminose zolle
> tra i colori e gli odor passano...

L'imagine del cimitero inglese gli doveva riapparire con delicata suggestione. « Il cimitero inglese — egli aveva scritto poco prima — è un

verde declivio vicino alle mura, al piede della piramide di Caio Cestio, secondo il mio parere il più bel cimitero che si possa imaginare. Nel vedere il sole illuminare l'erba imperlata di rugiada, nell' udire il mormorìo del vento tra le foglie degli alberi, i quali ombreggiano la tomba di Caio Cestio, e i palpiti della terra riscaldata dal sole, nel visitare i sepolcri, quasi tutti di donne e di fanciulli, ti punge la voglia di dormire quel sonno che esse sembrano godere. Tale la mente umana, la quale suol popolare di propri desideri, l'oblìo e il vuoto » [1].

Ma un fatale destino contrariò l'ardente voto del poeta di giacere presso il figlio. Un ricordo marmoreo che doveva essere eretto sulla tomba del piccolo William, fu per errore collocato sulla tomba di un adulto, e il luogo della sepoltura dell' infelice fanciullo non fu più conosciuto.

Quando poi fu abbandonato l'antico cimitero che tanto era piaciuto al poeta, questi fu sepolto nel nuovo recinto che era stato aperto dietro all'antico, più in alto, proprio a ridosso delle vecchie mura di Onorio.

(1) Lettera del marzo 1819, da Roma

Dopo la morte del figlio lo Shelley riparò a Livorno prima, poi a Pisa, a rinfrancare la sua stanca salute, scossa dalla grande sventura e dall'eccesso del lavoro. Nella pace solitaria della villa Valsovano, presso Livorno, il poeta compì i *Cenci*, poi, ritiratosi a Pisa, compose quel delicato e suggestivo poema della *Sensitiva*, che è forse la sua cosa più alata e più fervida di entusiasmo lirico.

Intanto John Keats, il giovane e sventurato poeta, già preso dal morbo che doveva così immaturamente trarlo alla tomba, scendeva in Italia, dietro i consigli dello Shelley, a cercar salute e salvezza nelle miti aure del mezzogiorno. Calato rapidamente a Roma, prendeva alloggio in quella graziosa palazzina del settecento, accanto alla magnifica scalea di Trinità dei Monti. Ma il bel sole romano non potè strappare alla morte la giovane esistenza del poeta, che dopo pochi mesi di sofferenze moriva il 23 febbraio del 1821 e veniva sepolto nel vecchio cimitero inglese, sotto una modesta pietra che reca questa desolata inscrizione:

« *Questa tomba contiene quello che fu mortale di un giovane poeta inglese, che nell'amarezza del suo cuore per il malefico potere dei suoi nemici volle,*

IL CIMITERO INGLESE.

al suo letto di morte, che queste parole fossero scolpite sulla sua lapide: — Qui giace uno, il cui nome fu scritto sull'acqua — ».

Desolata e significativa inscrizione che ben si addice alla tomba di quel giovane cui non fu

LA LAPIDE DI KEATS.

ignoto alcun dolore della vita; la miseria, la malattia, l'ingiustizia dei contemporanei, l'indifferenza o il disprezzo dei critici, e perfino la morte lontano dalla patria ch'egli pur sempre amava di tenerissimo affetto, e verso la quale, anche nello splendore del cielo romano, egli ardentemente volgeva il suo desiderio nostalgico, e alla quale poco prima di morire ripensava con tanta tenerezza: « Io ho veduto fiori esotici nelle serre di una meravigliosa natura; ma non darei per loro la più piccola pagliuzza: i semplici fiori della nostra primavera sono l'unica cosa che desidero di vedere ancora una volta ».

La Shelley, che aveva molto amato il giovane e sventurato poeta, commosso dalla notizia della sua morte, scrisse allora in sua memoria quel delicato e triste poemetto *Adonais* che sembra tutta una collana di lacrime, e nel quale egli ancora si accorda a cantare la bellezza serena e melanconica del cimitero inglese nascosto all'ombra della piramide di Caio Cestio, quel cimitero nel quale già riposava suo figlio, e che perciò avrebbe accolto lui pure: « sotto quel riso infantile di fiori, sotto quella fiaccola ardente impietrata nel cono di una piramide ».

« Egli venne — canta il poeta amico e addolorato — egli venne nella regina delle città, ove la molle sovrana tiene la sua pallida corte in mezzo alla magnificenza e alla dissoluzione, e acquistò a prezzo di una vita purissima un sepolcro fra gli immortali ».

* * *

Ben presto lo Shelley lo seguì.

Il caso veramente tragico della sua morte è abbastanza noto.

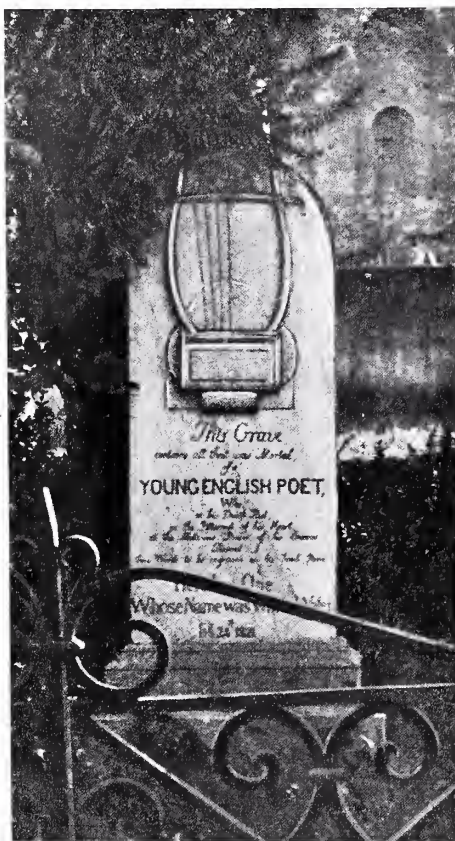
Lo Shelley, che dimorava allora a Casa Magni presso Lerici, aveva, insieme col suo amico Williams, disegnato e fatto costruire un battello di forma speciale col quale amava scorrazzare su e giù per il mare.

E su questo battello che il poeta aveva battezzato col nome di *Ariel* lo Shelley doveva trovare la sua morte.

Era venuto in Italia il Leigh-Hunt, e lo Shelley, che voleva fondare con lui e col Byron un giornale letterario, *Il Liberale,* si recò l'8 luglio 1822 a trovarlo a Pisa, dove gli aveva offerto ospitalità nella sua casa.

Al ritorno, lo Shelley, il Williams che lo aveva accompagnato, e un ragazzo, avevano preso posto nel battello per far ritorno a Lerici. Dall'alto della lanterna, il Roberts, costruttore del battello, li seguiva con lo sguardo, e riuscì a distinguerli fin quasi all'altezza di Viareggio, allorchè improvvisamente nel mare già minaccioso, scoppiò una formidabile tempesta, una di quelle tempeste violentissime quali sogliono scoppiare sovente nel Mediterraneo. Quando, dopo men che mezz'ora, la tempesta fu cessata, tutte le barche riapparvero sul

cielo tornato sereno, tutte, tranne una, quella dello Shelley.

Ricerche affannose furono fatte per tre giorni lungo tutta la spiaggia: il Byron, il Leigh-Hunt, il Roberts, il Trelawney, fedele amico del poeta, si adoperarono invano per tre giorni. Finalmente giorni sulla sabbia coperti di calce, poichè le leggi della sanità vietavano severamente allora che qualunque oggetto rigettato dalle acque potesse essere trasportato a terra. Finalmente fu concesso il permesso di ardere le reliquie dello Shelley e del Williams. Quelle del Williams furono arse il

LA TOMBA DI JOHN KEATS E DI JOSEPH SEVERN NEL CIMITERO ANTICO.

si trovò la barca sommersa, con gli alberi rotti, la prora e il fianco spezzati, e il 18 luglio presso la pineta di Viareggio fu ritrovato un cadavere, più tardi, presso la Bocca di Migliarino vicino a Lerici, ne fu trovato un altro, poi ancora un terzo. Il primo fu riconosciuto per quello dello Shelley: in una tasca della giacca era un volume di Sofocle e in un'altra uno delle poesie del Keats, che il Leigh-Hunt gli aveva regalato poco prima dell'imbarco.

I miseri corpi, restituiti alla terra, rimasero alcuni 15 agosto, quelle dello Shelley l'indomani.

Il fedele Trelawney preparò i roghi che furono sparsi di profumi, di incenso, di olio, di sale e di vino, all'uso antico, e i poveri resti furono arsi innanzi a pochi amici, il Trelawney, il Byron, il Leigh-Hunt e parecchi curiosi accorsi da Viareggio.

La scena doveva essere tragica, sotto un cielo fulgidissimo e un sole ardente innanzi al mare, che sorrideva nella sua calma, dimentico dell'orribile e fatale tempesta di pochi giorni prima, presso

la bella pineta viareggina con l'ampio sfondo delle Alpi Apuane dietro il verde del bosco.

Il Byron seguiva con emozione l'opera del fuoco. Poco prima aveva chiesto al Trelawney che gli concedesse di conservare presso di sè il cranio del poeta che tanto aveva amato, ma il Trelawney sapendo che di un altro teschio amico s'era fatta una coppa da bere, non acconsentì al suo desiderio.

VIAREGGIO — MONUMENTO A SHELLEY.

Il Byron però non resistette fino alla fine del tragico spettacolo. Prima che finisse, si spogliò sulla riva, si gettò a nuoto e raggiunse lo schooner *Bolivar* del Trelawney, che stava ancorato al largo.

Mentre le fiamme ardenti avvolgevano e consumavano il misero corpo del poeta, il petto ad un tratto si squarciò e mostrò netto e distinto il cuore. Il Trelawney, incurante dal pericolo, stese la mano tra le fiamme e lo trasse intatto. Poi, depostolo in un'urna, lo consegnò alla moglie che lo portò seco in Inghilterra. Le ceneri invece, e non il cuore dunque, come molti credono, furono recate a Roma e, a cura del Trelawney, sepolte all'ombra delle vecchie mura di Onorio nel nuovo cimitero inglese. Il Trelawney, che poi volle farsi seppellire presso la tomba del grande amico, vi piantò sette cipressi e lauri, e col Byron dettò l'inscrizione incisa sulla pietra tombale :

LA PINETA DI VIAREGGIO.

LA PINETA DI VIAREGGIO.

Percy Bisshe Shelley
Cor Cordium
Natus IV aug. MDCCXCII
obiit VIII iul. MDCCCXXII
Nothing of him doth fade
But doth suffer a sea-change
Into something rich and strange

gli alati versi della *Tempesta* dello Shakespeare: « Nulla di lui perisce, ma tutto è trasformato dal mare in qualche cosa di ricco e di straordinario ».

*
* *

Un'altra tomba avrebbe dovuto sorgere accanto a queste due, e vi sarebbe stata ben convenientemente, quella di uno scrittore che non fu poeta, ma che amò e cantò Roma con entusiasmo non minore di quello dei due poeti, che della città anzi si fece un idolo, così da adorarla e da celebrarla con intensa e veramente sentita passione: lo Stendhal. Egli ben meritava, dopo la sua avventurosa e amara esistenza, trovar pace all'ombra della vecchia torre di Onorio, dove andò più volte a meditare della vita e della morte, e dove sentiva più che mai l'immensità e il mistero insondabile di Roma. Quest'uomo così vario, così antico e così moderno nello stesso tempo, stravagante e complicato tanto da esser giudicato uno straordinario mistificatore, ebbe momenti di grande sincerità, ben più spesso di quanto da molti non si creda. Roma forse, così ampia e così vasta, sugge-

JOHN KEATS. (Dal "Bookman").

riva al suo spirito leggero una linea di vita diversa dal consueto, non permetteva almeno che egli si dilettasse di quei nascondimenti e di quegli infingimenti dei quali tanto si compiaceva nei piccoli luoghi e tra genti meschine.

Egli era allora console di Francia a Civitavecchia testamenti nei quali rivela il desiderio di venir seppellito, accanto alla piramide di Cestio, « presso il suo amico Shelley ».

Chi sa quante volte, recatosi in mesto pellegrinaggio alla tomba del poeta che nei testamenti ricorda come amico, avrà contemplato con com-

M. EZEKIEL — BUSTO DI P. BISSHE SHELLEY.

in quel periodo angoscioso della sua vita, anelando ancora a Roma, verso la quale, forse più che verso Milano, della quale tuttavia si sentiva cittadino, volavano i suoi pensieri più ardenti, come la città nella quale aveva sentito più intensamente la piena rispondenza tra il suo sogno e la realtà, dove tutto rispecchiava e ripeteva quell'energia che egli tanto adorava.

Console a Civitavecchia, egli scrisse là i due

piacenza quell'angolo solitario e silenzioso, dove un giorno avrebbe dovuto sorgere la modesta pietra dalla tanto significativa inscrizione :

Arrigo Beyle
milanese
visse, scrisse, amò
. . . .

Egli abitava allora in Roma, forse nella bella

casa di via Gregoriana, della quale parla con tanta compiacenza (troppa forse perchè gli si debba veramente credere), forse a via Condotti, o fors'anche presso « Madama Giacinta », la modesta affittacamere che stava a venti passi dalla Dogana, e che affittava una camera *fort propre* per due lire al giorno.

F. LENBACH — RITRATTO DI MALWIDA VON MEYSENBURG.

Fu presso questa Madama Giacinta che lo Stendhal alloggiò verosimilmente più a lungo durante i suoi soggiorni a Roma, perchè il suo domicilio a via Gregoriana nel palazzo degli Zuccari, dove aveva alloggio Salvator Rosa, e del quale scrisse con tanto entusiasmo, si può forse dire che sia stato solo desiderato ed imaginato. Il palazzo era troppo romano, e la vista che se ne godeva troppo bella perchè lo Stendhal non desiderasse di abitarvi e non si imaginasse di dimorarvi veramente.

Ad ogni modo, sia vero o sia una di quelle mistificature tanto frequenti nella sua opera e nella sua vita, ciò è di un interesse affatto mediocre.

Quello che importa sopratutto e sul quale non si insisterà mai abbastanza, si è che lo Stendhal è forse colui che ha inteso meglio e più intimamente lo spirito di Roma. Egli, che nella città si era creato una specie di osservatorio, ha lasciato nelle sue *Promenades dans Rome* una guida veramente ideale e veramente immortale, per chi voglia conoscere la città non solo nei suoi monumenti, ma in ciò che costituisce la vera essenza della vita, nella sua storia, nel suo costume e nella sua cronaca.

Fra le tombe dei due grandi sventurati poeti inglesi ben degnamente avrebbe potuto trovar posto l'irrequieto e tormentato scrittore francese.

Il suo desiderio, purtroppo, come molti altri della sua vita, non potè essere esaudito, e invece che all'ombra della piramide di Cestio, la sua tomba si nasconde modestamente nel cimitero di Montmartre in un luogo infelice, cupo, senza vita e senza luce, in faccia a povere case moderne, sotto un ponte volgare.

LE TERME DI CARACALLA. (Fot. Alinari).

Una larga pietra di granito grigio (quanto egli aveva desiderato invece un « pezzo di marmo comune », di bianco marmo romano!) copre la sua fossa, e nel fondo si erge una stele sulla quale è un medaglione di bronzo. Tomba e monumento, assai comuni e assai mediocri, eretti nel 1892 da un gruppo di amici e di ammiratori, non sono quali e come lo Stendhal avrebbe desiderato. Quel cimitero quasi avvolto dalla città industriosa e rumorosa e fino al quale giungono con troppa insistenza e troppa intesità i mille romori della vita moderna, non è quello nel quale riposa ciò che fu mortale dello Stendhal.

Il suo spirito alita ancora presso le mura di Onorio, presso la tomba che tanto aveva amato. Qui veramente l'inscrizione *visse*, *scrisse*, *amò* avrebbe tutto intero il suo significato. Questo autore così antico e così moderno, così cosmopolita e internazionale, ben avrebbe coronato la sua vita riposando l'estremo sonno in Roma, presso il monumento del tribuno romano morto prima della nascita di Cristo, all' ombra delle mura erette nel tardo Impero, in un giardino popolato di tombe inglesi, tedesche, americane. Il suo spirito vaga-

bondo e ribelle si sarebbe assai compiaciuto di questi contrasti.

Altre tombe ancora, richiamano in questo giardino figure nobili e grandi. Qui giacciono ancora il Trelawney dunque, amico fedele dello Shelley, e un altro poeta, quel Guglielmo Howitt, poco noto in Italia, ma così giustamente celebre in Inghilterra, ove le sue poesie, composte in gran parte in collaborazione con la moglie Maria Botham, hanno rallegrato ed educato tante generazioni di fanciulli.

Qui giace pure il Gibson, il grande scultore inglese che tanto aveva amato Roma da volervi qui compiere la sua vita, e qui giacciono pure due eroi, Giovanni Frier Scholey, ferito a Mentana e morto poi a Roma in seguito alle ferite, e Arturo Benningausen, morto anch'egli per la libertà d'Italia, due eroi che gli Italiani hanno troppo ingiustamente e troppo facilmente dimenticato.

Altre tombe più recentemente sono state aperte: quella del figlio di Goethe; quella di John Addington Symonds, il fecondo e acuto critico inglese, autore di quella *Renaissance in Italy*, che è pur sempre una delle opere migliori e più complete sulla grande epoca italiana; poi quella del Ross, il geniale ritrattista norvegese che in molti anni di soggiorno in Roma ha fissato sulle tele le più squisite eleganze di signore italiane e straniere; quella di Basilio Modestow, il grande storico russo, autore di quella *Introduzione alla storia romana,* che è il migliore commento e la migliore critica alla storia famosa di Teodoro Mommsen.

E un'altra tomba ancora è stata aperta in questi ultimi tempi, quella di Malwida von Meysenburg, la grande, squisita idealista tedesca, le cui *Memorie*, tradotte recentemente in italiano, costituiscono uno dei libri di più intensa fede che tutti gli Italiani dovrebbero leggere ed amare.

Così in questo breve cimitero sono raccolte tante e tanto preziose tombe. Uomini e donne di pensiero e d'azione d'ogni parte del mondo, convenuti a Roma a realizzare un loro sogno di bellezza e di gloria, hanno trovato finalmente la pace eterna in quel piccolo giardino romano tutto verde e tutto fiorito [1].

Art. Jahn Rusconi.

(1) Per maggior copia di illustrazioni vedasi nell'*Emporium* di luglio 1899, pp. 23-42, l'articolo su P. B. Shelley.

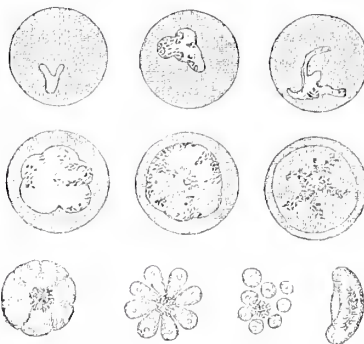
STENDHAL — MEDAGLIA DI DAVID D'ANGERS.

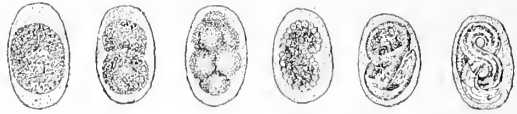
A. PETRONI — LA SOSTA.

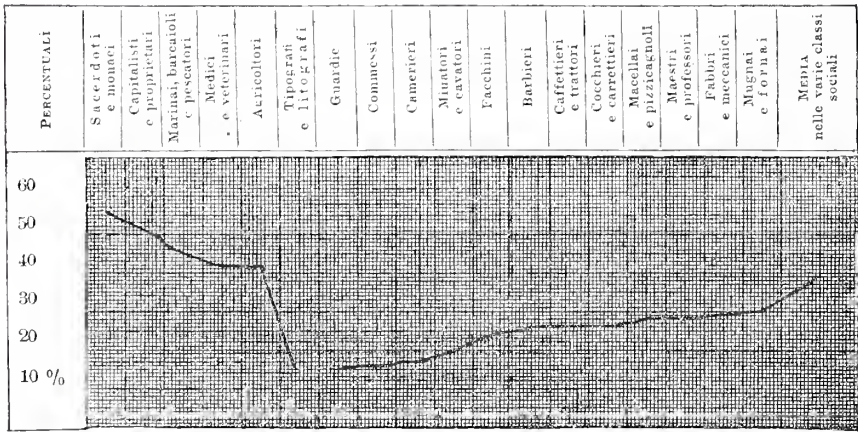
IL LAVORO NELLA IGIENE E NELL'ARTE.

L giorno che una grande parola di amore altruistico echeggiò per il mondo, e che la società, preoccupata di un incessante sciupìo di esistenze umane e di un continuo sfiorire di giovinezze, rivolse gli sguardi alle innumerevoli vittime del lavoro, la scienza e l'arte — che sono una la luce, e l'altra il sorriso della vita — scesero lietamente in lizza, alla ricerca di nuovi trionfi nel campo della igiene e di nuove vittorie nel campo della bellezza. E l'una e l'altra incitavano i canti della moderna poesia:

> Avanti! avanti!
> Con la fiaccola in pugno e con la scure.

E poichè l'arte e la scienza furono sempre la espressione dei sentimenti, delle aspirazioni e della operosità di un'epoca, così si videro arte e scienza amorosamente affratellate in un unico sogno di redenzione fisica ed intellettuale della società. Da quel giorno la scienza medica si è dedicata ad un febbrile lavoro di studi e di ricerche per la pro-

I VARI STADI DI SVILUPPO DEI PARASSITI DELLA « QUARTANA » NEI CORPUSCOLI ROSSI DEL SANGUE UMANO, SECONDO GLI STUDI DEL GOLGI.

L' « ANCHILOSTOMA DUODENALE » (MASCHIO E FEMMINA) PROVOCATORE DELL'ANEMIA DEI MINATORI DEL GOTTARDO.

VARI STADI DI SVILUPPO DELL'UOVO DI ANCHILOSTOMA NELL'INTESTINO UMANO (FORTE INGRANDIMENTO).

tezione della vita umana contro la usura di quel lavoro, che pure essendo vita e forza sociale, è vita e forza risultanti in gran parte da un lento logorìo di esistenze umane. E da allora la medicina ha lori, e ne intuiva le lagrime, e dalla casa del lavoratore usciva con il cuore gonfio, e con la mente piena di visioni palpitanti della più crudele attualità, ed eternava sulle tele e nei marmi gli aneliti

PERCENTUALI DEI SOPRAVVISSUTI OLTRE I 70 ANNI IN ALCUNE PROFESSIONI, NELL'ANNO 1899.

studiato i modi migliori, con cui garantire — per quanto è umanamente possibile — la salute di quelli eserciti di operai, di artigiani, di contadini, di donne, di fanciulli, che lavorano nelle miniere, nelle officine, nelle risaie, negli stabilimenti, respirando miasmi, mancando di luce, maneggiando sostanze venefiche, esponendo il corpo a germi e a parassiti patogeni, esaurendo muscoli, nervi organi, limandosi la vita giorno per giorno, ora per ora, fatalmente.

ANCHILOSTOMA DUODENALE (GR. NAT.) — *a b c* FEMMINE, *d e f* MASCHI.

L'arte intanto entrava essa pure nelle miniere, nelle officine, fra gli operai, e ne ascoltava le voci, e ne vedeva i dolorosi dell'uomo nella lotta contro la materia bruta, e materializzava nelle opere d'arte i sogni di una scienza, che vuole redimere, e i palpiti di quelle anime, che, con la plastica e con il colore, vogliono educare. Così la scienza si arricchiva di un capitolo nuovo, quello della patologia del lavoro, e l'arte apriva a sè stessa nuovi orizzonti, quelli della lotta umana contro la materia bruta, per il pane.

L'APPARATO DELLA BOCCA NELL'ANCHILOSTOMA.

* * *

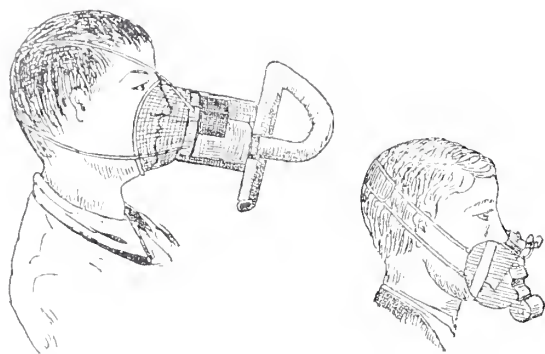
Questa delle malattie del lavoro è una delle pagine più moderne di quella medicina sociale, che avendo per scopo

A. UGO — ZAVORRIERE.

lo studio delle malattie, che affliggono i lavoratori, e la ricerca dei mezzi più opportuni per prevenire i danni, che il lavoro — nelle sue molteplici manifestazioni — induce nell'organismo umano, è una delle conquiste più gloriose della età nostra. Questa gloriosa conquista della scienza fu allietata da una fioritura d'opere d'arte, che nella vita del lavoratore, nei suoi tormenti e nelle sue lotte, nei suoi esaurimenti e nelle sue sconfitte, cercarono motivi per tele e marmi vibranti di passione umana e di verità, eloquenti come un ammonimento, gravidi di pensiero come una preghiera ed un comando.

La fisiologia dal canto suo ha dimostrato che ogni uomo è come un piccolo mondo, il quale ha entro di sè una determinata riserva di energie fisiche e di forze organiche, le quali costituiscono la salute dell'individuo, e possono essere modificate, alterate, e perfino distrutte dall'ambiente, in cui l'uomo vive. In tesi generale si può asserire che la salute degli uomini non è quale dovrebbe essere, e sarebbe, qualora l'individuo vivesse nelle più perfette condizioni igieniche, ma è quale la fanno il clima, l'ambiente, l'aria, l'abitazione, gli alimenti, le abitudini, il lavoro, di cui, e per cui, ed entro a cui, l'uomo vive.

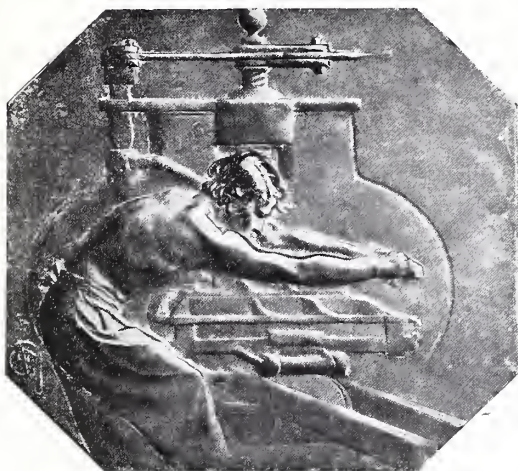
Fra tutti questi agenti modificatori della salute, parte importantissima ha il lavoro, il quale, come è sorgente viva e perenne di ricchezza e di benessere, è anche fattore perenne di malattia e di morte. La salute ideale di un individuo dovrebbe risultare dal complesso benessere dei singoli organi. Ma invece succede che il ciclo evolutivo ed

T. GOLFARELLI — " LABOR „ (PARTICOLARE DEL MONUMENTO FUNERARIO SIMONI) — BOLOGNA, CAMPOSANTO.

MASCHERE PER IMPEDIRE L'INALAZIONE DI POLVERI E DI VAPORI NELLE INDUSTRIE INSALUBRI.

CASINA FRANCESE SISTEMA MENIER.

involutivo ideale della vita umana venga modificato ed alterato dal genere di lavoro, il quale predispone alla malattia di questo o di quell'organo, di questo o di quel sistema, sia facendo eccessivamente lavorare alcune parti del corpo umano, sia lasciando altre parti in una inerzia assoluta, sia rallentando alcune funzioni organiche, sia intossicando prevalentemente determinati visceri.

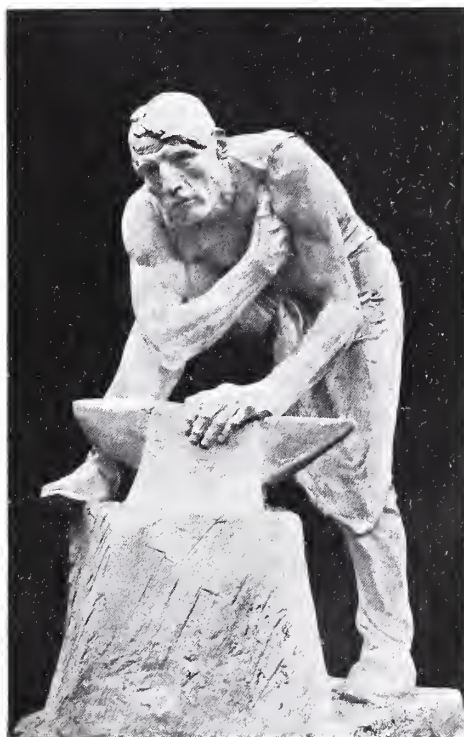
E' legge fisica che ciò che più si usa, più si consumi, ed è pure legge fisica che un organismo quanto meno igienicamente vive, tanto più facilmente ammali e più precocemente invecchi. Nel bilancio della fisiologia umana le entrate devono corrispondere perfettamente alle uscite. Se un organismo consuma energie maggiori di quelle, di cui può naturalmente disporre, o se un organo è maltrattato da cause esterne di ambiente e di lavoro superiori alle sue forze di resistenza, o se un

GINNASTICA ORTOPEDICA COL CORMOCINETRO.

A. CHARPENTIER — LO STAMPATORE.

A. CHARPENTIER — I MURATORI.

corpo umano è sottoposto ad un lavoro, che impedisca il completo svolgersi delle funzioni organiche, il fallimento è inevitabile, sotto forma di debolezza organica, di fragilità corporea, di speciale morbilità, o di alterazioni di struttura.

E poichè tutte queste peculiari modificazioni

F. MODENA — FORZE AVVERSE.

A. BOUCHARD — FABBRO CHE RIPOSA.

ROMA — VEDUTA GENERALE DEL POLICLINICO.

dello stato fisico di un organismo hanno per esito finale una malattia, ne viene che nella patologia umana si ha una serie di infermità, che sono derivazione diretta del lavoro, e che perciò furono dette malattie del lavoro o *malattie professionali*. E poichè ogni genere di lavoro sfrutta le energie fisiche e le forze organiche dell'individuo, quasi foggiando e plasmando a suo modo l'organismo umano, ne viene che non solo ogni singola malattia professionale abbia una fisionomia clinica pro-

ROMA — INGRESSO PRINCIPALE AL POLICLINICO.

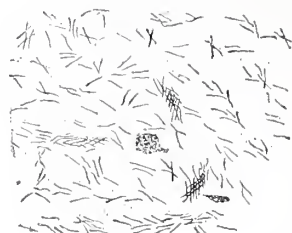
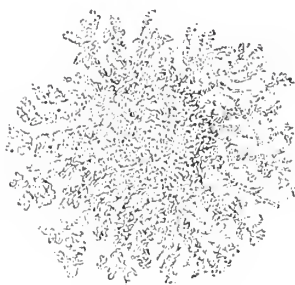
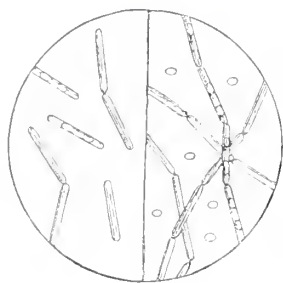
E. Perroncito

Camillo Golgi.

pria, tipica, caratteristica, ma che l'intera società umana possa essere divisa in tante classi, ciascuna delle quali è fatalmente predisposta a determinate malattie, a seconda del lavoro, a cui si dedica.

Ad ogni lavoratore si potrebbe dire: Dimmi come lavori, ed in che cosa lavori, e dove lavori, e ti dirò chi sei.

IL PROF. GRASSI, SCOPRITORE DELLA ZANZARA DELLA MALARIA.

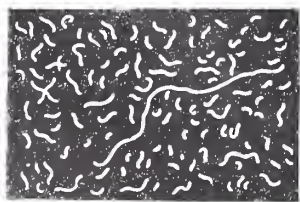
GUIDO BACCELLI.

BACILLI DEL CARBONCHIO E DELL'EDEMA MALIGNO.

BACILLO DELLA TUBERCOLOSI.

* * *

La medicina sociale, fiorita da un sentimento di carità e di amore altruistico, si è preoccupata da tempo del lento sfiorire di tante giovani creature, che danno braccia e muscoli al lavoro, e dal lavoro ritraggono infermità, intossicazioni, e talvolta la morte. La nobilissima arte medica, che — per usare la bellissima espressione dantesca — *solo amore e luce ha per confine*, ha rivolto in questi ultimi tempi tutta la sua attenzione e tutti i suoi studi alle molteplici malattie del lavoro, allo scopo di arrestare la giornaliera ecatombe di vittime delle industrie insalubri, delle miniere, dei mostri d'acciaio, degli avvelenamenti professionali, della malaria, dell'ambiente. E alle menti degli studiosi di medicina sociale si è imposto non solo lo studio delle condizioni igieniche, in cui il lavoro si svolge, ma si è imposta anche la necessità di uniformare il lavoro dell'operaio alla resistenza umana, alle forze fisiche dell'uomo, alla sua speciale vulnerabilità verso le cause esterne e verso determinate sostanze tossiche di uso industriale.

Questo complesso di studi, di ricerche scientifiche e di applicazioni pratiche costituisce una delle più luminose vittorie del secolo nostro, poichè se è bello affratellare le nazioni alle nazioni traforando le montagne rocciose, se è meraviglioso slanciare da un capo all'altro della terra il pensiero balzato fuori dalla microscopica scatola cranica di un uomo, se è opera quasi divina strappare le forze alla natura morta e tramutarle in luce, in movimento, in lavoro, sono però più belli e più santi il dolore per il dolore degli altri, e quell'amore altruistico, il quale sa e vuole ricordare come tutte queste conquiste dell'opera dell'uomo siano pagate a prezzo di sofferenze umane e di esistenze sfiorite.

Ecco qui — io scrissi un giorno, trattando di questo argomento — ecco qui le falangi dei minatori dalla faccia bianca, di cera, distrutti da un parassita dell'intestino, frequentissimo in chi lavora nelle viscere della terra, l'*anchilostoma duodenale*, parassita che già fece tanta strage fra i minatori del Gottardo da costituire quella grave e allora misteriosa malattia, che fu detta l'*anemia del Gottardo*. Ecco qui le risaiole, che entrano giovani e fiorenti di vita nel pantano delle risaie, e ne escono pallide, gialle, smunte, avvizzite, con la milza grossa, febbricitanti di *malaria*.

BACILLO DEL COLERA.

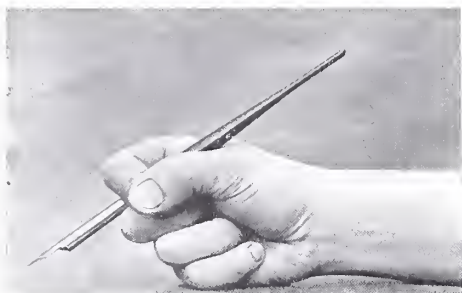
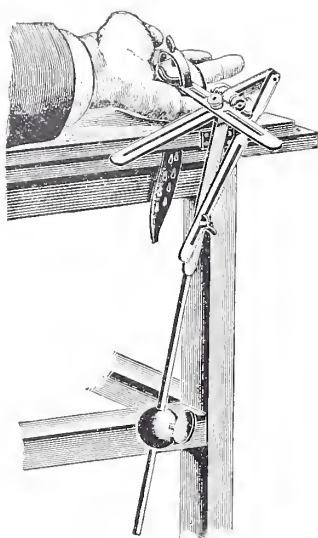
BACILLO DEL TIFO CON SPORE.

Ecco qui il grosso esercito dei fonditori di metalli, dei tipografi, degli ottonai, degli impiombatori, dei fabbricanti di biacca, degli smaltatori, dei pulitori di specchi, ai quali tutti il contatto continuo con il piombo produce quel lento avvelenamento, che è il *saturnismo*, con le conseguenze gravi di diarree ribelli, di turgore e infiammazione delle gengive, di paralisi delle mani, di indurimento precoce delle arterie, di cachessia generale, e di malattie mentali.

ROGER BLOCHE — L'OPERAIO.

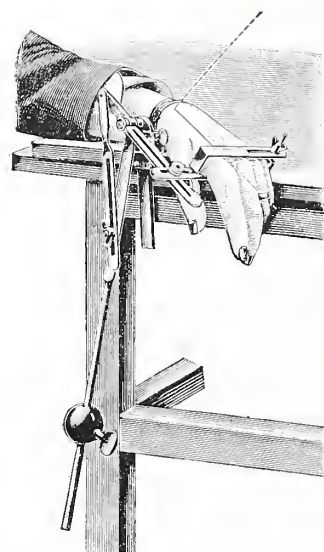
ROGER BLOCHE — IL GARZONE D'OFFICINA.

Ecco un'altra grossa falange, quella dei fonditori di zinco, dei fabbricatori di colori, dei tintori di stoffe, dei conciatori di pelli, dei fabbricatori di vernici colorate, i quali tutti per la presenza di arsenico nel materiale da loro maneggiato o contenuto nel minerale greggio, e per il conseguente inevitabile assorbimento di arsenico — sia sotto forma di particelle minute, sia per inalazione di vapori d'acido arsenioso — vanno soggetti a quell'*arsenicismo professionale*, che si appalesa con colorazione bruna, quasi bronzina della pelle, con pustole e piaghe cutanee, con catarri e ulcerazioni dei bronchi, con paralisi delle gambe e delle braccia per nevrite degenerativa.

Ecco qui i piccoli operai delle solfare, che entrano forti, leggieri e vispi come scoiattoli nelle

POSIZIONE DURANTE IL CRAMPO DEGLI SCRIVANI.

APPARECCHIO PER LA RIEDUCAZIONE DEI MOVIMENTI DELLE DITA E DELLA MANO.

cave di zolfo, e ne escono sfiaccolati e vecchi a venti anni, deformati nelle membra — causa il soverchio peso delle ceste di zolfo — da quella malattia tipica, che è il *rachitismo artificiale dei carusi*.

Ecco qui i lavoratori di fiammiferi, i quali, per le continue inalazioni di vapori di fosforo, finiscono con l'ammalare di quel fosforismo professionale, che si appalesa con la caduta dei denti, con ascessi della bocca, con cachessia generale, con quella grave e distruttiva carie delle ossa mascellari, che è detta *necrosi fosforica*.

Ecco qui le filandiere, con la pelle delle mani deturpata —

APPARECCHIO PER LA RIEDUCAZIONE DEI MOVIMENTI DELLE DITA E DELLA MANO.

PIEDE NORMALE.

PIEDE PIATTO (PIEDE DI CAMERIERE).

causa il bagno della seta — da una penosa malattia cutanea, detta la *malattia delle bacinelle*.

Ecco qui la *rogna dello zucchero*, la *rogna del chinino*, la *rogna della vainiglia*, malattie le quali si sviluppano sulla pelle delle mani e delle braccia negli operai, che lavorano nello zucchero, nella melassa, nel chinino, nella vainiglia. Ecco qui l'*acne da catrame* nei lavoratori di olii minerali, e l'*eczema* nei lavoratori di lino, di canape, di pelli.

E. BAZZARO — ESAURIMENTO.

*
* *

Nè la triste enumerazione delle malattie del lavoro è finita. Causa gli eccessivi sforzi muscolari, e le conseguenti ambascie di respiro e palpitazioni di cuore, i facchini, i manovali, i caricatori, i portatori di pesi in genere, vanno soggetti a speciali malattie di cuore, dette *ipertrofie cardiache*. La ipertrofia cardiaca è talmente frequente in tutti quei lavoratori, che si sottopongono a grandi fatiche muscolari, che un illustre clinico chiamava *cuore di lavoro* il cuore di tali individui affetti da ipertrofia.

Gli insufflatori di vetro, i suonatori di strumenti a fiato, i cantanti, i tubatori, causa lo sfiancamento degli alveoli polmonari dovuto allo sforzo della espirazione e della vociferazione, vanno soggetti agli *enfisemi polmonari*, analogamente a quanto succede nei cavalli, per l'ansimare rapido, durante la corsa. Nel cavallo l'enfisema polmonare è detto anche bolsaggine, e tanto nel cavallo quanto nell'uomo esso si accompagna ad *asma* e ambascia di respiro.

Le *nevralgie*, gli *spasmi*, le *paralisi incipienti* — dette *paresi* — sono triste retaggio di chi è obbligato, per il proprio mestiere, ad adoperare continuamente un gruppo limitato di muscoli, in un lavoro uniforme e prolungato. E così sono noti in patologia il *crampo degli scrivani*, il *crampo dei telegrafisti*, il *crampo delle trecciaiuole*, il *crampo delle sigaraie*, il *crampo delle stiratrici* e delle *cucitrici*, in seguito ai quali crampi il movimento della mano e delle dita diventa difficile, doloroso, tremolante. Sono pure frequenti nella patologia del lavoro le *nevrastenie*, le *irritabilità morbose* e le *forme ansiose* negli individui esposti ad un *surménage* morale e ad una responsabilità e preoccupazione continue, come appunto succede nei macchinisti, nei ferrovieri, nei capi-stazione, nei conduttori di carrozze elettriche.

T. GOLFARELLI — INNO DEI LAVORATORI.

I vari mestieri, con la loro lenta ma continua azione su determinate parti del corpo umano, imprimono in esse alcune note caratteristiche, sotto forma di speciali *deformità*, che sono le stimmate del lavoro. Così è caratteristica la deformazione toracica dei calzolai, detta *torace rientrante*, o *torace di calzolaio*, dovuta alla pressione esercitata contro il petto dalla scarpa in lavorazione. E' tipica la così detta *gamba di fornaio*, dovuta ad un ripiegamento laterale delle gambe nello stesso senso, e causata dal metodo antico di battere la pasta con stanghe fisse, sulle quali l'operaio si appoggia di tutta forza per esercitare una forte pressione. E' pure nota la così detta *gamba delle fabbriche* negli individui giovani costretti a reggere pesi rilevanti, rimanendo per lungo tempo in posizione orizzontale, e che consiste in una deviazione a foggia di X delle articolazioni del ginocchio.

Nei fattorini, nei camerieri di caffè, nei garzoni di negozio, nei cuochi, è frequentissimo il *piede piatto*, che si manifesta con appiattimento della volta plantare, con dolore alla pianta del piede, e contrattura di alcuni muscoli.

Causa il facile contatto con materiali infetti, alcune determinate infezioni sono frequenti solamente in alcuni generi speciali di lavoro. Le piccole epidemie di *vaiuolo*, che si verificano di tanto in tanto nelle grandi città, fanno vittime quasi esclusivamente fra i cenciaiuoli, come i casi di *peste bubbonica*, che di tempo in tempo scoppiano nelle città di mare, colpiscono quasi esclusivamente i facchini del porto. Il *carbonchio ematico* e la *pustola maligna* — che sono malattie proprie dei bovini — sono contratti facilmente dagli operai addetti alla conciatura delle pelli, alla lavorazione del crine animale e alla cardatura della lana, alla stessa guisa che il *tetano* costituisce un pericolo maggiore per gli stallieri, per i cocchieri, per i mandriani, per i pastori, essendo il bacillo del tetano — che è bacillo proprio del cavallo — diffusissimo nel terriccio delle stalle, nelle ragnatele, nella polvere, e nei peli del cavallo.

Ma nessuna infezione miete annualmente tante

migliaia di giovani esistenze quante ne miete la *tubercolosi*, la quale in un solo anno uccide più uomini che la più lunga e la più accanita delle guerre moderne. E quando si pensa che la tubercolosi è in massima parte dovuta a condizioni antigieniche facilmente rimediabili (quali la ristrettezza degli ambienti, la poca aereazione dei locali, la insufficiente ventilazione, l'umidità, la polvere, la mancanza di disinfezioni periodiche, la propagazione del bacillo della tubercolosi per mezzo degli sputi sparsi sul terreno), quando si pensa a tutto questo, come non si può applaudire a quell'*arte divina* — secondo il concetto antico — la quale, additando i pericoli, ha insegnati anche i rimedî, dimostrando che se il male è il dolore degli altri, il bene degli altri è la sua gioia?

ROGER BLOCHE — LA FEBBRE.

* * *

Alla igiene e alla profilassi delle malattie del lavoro la scienza italiana ha portato un largo, gloriosissimo contributo di studi e di scoperte. Dal giorno che il Perroncito — gloria della scienza nazionale — ha dimostrato che la origine misteriosa dell'anemia dei minatori del Gottardo era dovuta ad un parassita intestinale, l'*anchilostoma del duodeno* (il quale si introduce nelle vie digerenti dell'uomo per mezzo delle acque e delle mani lorde di terriccio, e si propaga per mezzo delle feci di individui ammalati), le

A. D'ORSI — « PROXIMUS TUUS ».

norme igieniche prescritte ai minatori e i provvedimenti profilattici presi contro la diffusione del parassita portarono in tale infezione una diminuzione del settanta per cento.

E pure a gloria della scienza italiana dobbiamo ricordare gli studi sulla origine e sulla profilassi della malaria, poichè a questi studi sono collegati

U. COROMALDI — IL RIPOSO.

i nomi cari di Grassi, di Celli, di Baccelli, e di quel Golgi, che il premio Nöbel ha reso così popolare anche fra le persone profane agli studi di medicina.

Ed è gloria tutta italiana, e prevalentemente della città di Milano, se anche su questo vastissimo e modernissimo argomento delle malattie del lavoro, alle quali è collegata una così alta idealità di benessere sociale delle masse, si è tenuto per la prima volta un congresso, al quale parteciparono studiosi e scienziati di tutte le nazioni civili. Ed è pure gloria della Milano industriosa, civilissima, aperta ad ogni idea di progresso, se in uno dei suoi più tranquilli quartieri, a poca distanza dallo Spedale Maggiore, è sorta la *prima* Clinica italiana delle malattie professionali, fornita d'una sessantina di letti e di tutti quei moderni perfezionamenti, che la ingegneria sanitaria e la esperienza clinica esigono ai giorni nostri.

Si può dire che non vi sia nazione civile, la quale non abbia riconosciuta la necessità di intervenire direttamente in questo benefico lavoro di protezione dell'operaio contro le malattie del lavoro. Il limite massimo delle ore di lavoro, il limite d'età nell'ammissione dei fanciulli al lavoro delle fabbriche, la legge recentissima sul lavoro notturno, quella sul lavoro delle donne e dei fanciulli, le norme regolamentari sulla protezione della maternità, e l'assicurazione obbligatoria degli operai contro le malattie e contro gli infortunî, sono la prova materiale che in tutti i paesi civili ferve ac-

canita la lotta contro i danni del lavoro sulla esistenza umana.

Contro la malattia del piombo è già stato de-

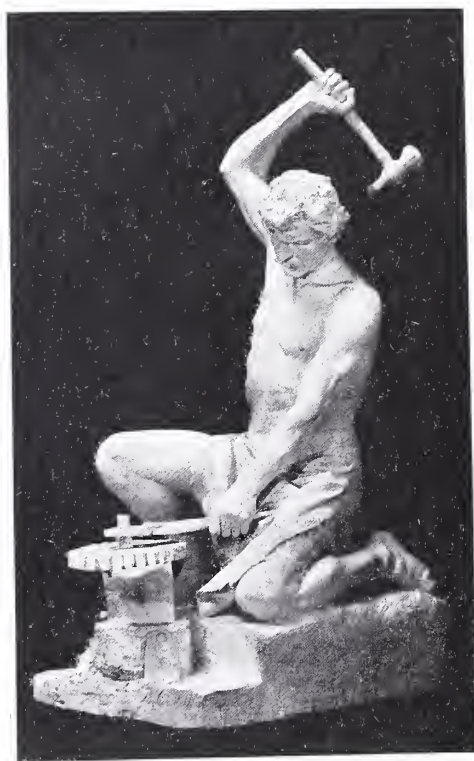
A. ZEZZOS — L'ARATURA.

cretato che sia assolutamente proibito l'uso di questo metallo nello smalto delle stoviglie, e che la biacca, la quale contiene così grande quantità di piombo da intossicare più o meno tutti i pittori, sia sostituita da composti di zinco, in tutti i lavori di pittura.

Contro l'intossicazione fosforica, che affligge tanti operai delle fabbriche di fiammiferi, è già stata convenuta nella Conferenza internazionale di Berna la soppressione del fosforo giallo o bianco (nella industria dei fiammiferi), il quale potrà essere

sostituito dal fosforo rosso amorfo, che è molto meno pericoloso. Contro la malaria l'Italia ha beneficamente provveduto con la somministrazione gratuita del chinino ai paesi infestati dal male. Ugualmente molto si è fatto, e si va continuamente facendo, contro la tubercolosi, sia mediante l'ampiezza degli ambienti di lavoro, sia mediante la disinfezione obbligatoria delle pareti e del suolo, sia mediante l'uso di sputacchiere, la istituzione di sale da bagno, e l'adozione di mezzi meccanici per impedire la diffusione delle polveri, e di ventilatori ed aspiratori dell'aria viziata.

Dovunque è un risveglio, un fervore, una lotta affinchè agli oscuri pionieri dell'industria e del lavoro, i quali danno braccia ed energie, non vengano dati in compenso malattie, intossicazioni, deformità. Sulla terra, che vittoriosa procede alla propria redenzione igienica, pare che passi un soffio benefico, un soffio, che dice: « Ama il prossimo come te stesso ».

Dott. Giovanni Franceschini.

B. CIVILETTI — IL LAVORO.

ANDREA BRUSTOLON.

II.

NEL fascicolo di luglio dell'*Emporium*, Ricciotti Bratti pubblicò intorno allo scultore Andrea Brustolon uno scritto attraente, ornato di molte incisioni: e poichè il Bratti, in particolar modo, descrive le opere che il Brustolon ha compiute a Venezia, a me piace integrare parzialmente il suo studio, col parlare di quelle, maggiori e migliori, che il Brustolon ha lasciate a Belluno, sua città natale, e in varie parti del Bellunese.

Il Brustolon, nato a Belluno da famiglia originaria di Zoldo, il 20 luglio 1662, vi morì, di anni 70, il 25 ottobre 1732.

Artista operosissimo, godette in vita di grande fama, e il suggello della sua gloria traluce perfino nella concision dell'atto di morte, dove è segnato *obitus domini Andreae Brustoloni, civis celeberrimi, sculptoris egregii, patriae decus et honor*.

E la fama dei contemporanei fu, per verità, pari al merito dell'uomo, che seppe con tanto onore far fiorire nel Veneto l'arte non facile dello scolpire il legno, e servirsene assai nobilmente nella funzione decorativa, e sollevarla anche a vera dignità d'arte, quando stava quasi per scomparire o per essere offuscata la tradizione radiosa della scoltura in legno.

In Venezia, fra i barocchi, fu certamente il Brustolon uno dei più chiari: e il suo nome cadde quasi in oblio solo allorchè apparve, coi grandi rivolgimenti politici, la nuova arte neo-classica; ma tale oblio non perdurò durante il periodo travaglioso e duro del riscatto nazionale, quando, pur, altre cure distraevano il paese dai sogni lievi e lieti dell' arte; perchè, allora, oltre al Cicognara, già lungamente citato dal Bratti, scrissero del Brustolon cose notevolissime, per tacer d' altri, e il Ticozzi nel 1830, e il conte Antonio Agosti nel 1833, e il De Boni nel 1840, e, sovra tutti, nel 1847, il marchese Pietro Selvatico, il quale lasciò scritto che il Brustolon « non andò esente per certo dal manierismo dei tempi, ma copiava dal naturale assai più dei balzani suoi coevi, ed intendeva a più ragionevole meta. Il Brustolon non trattò che il legno e la creta; ma con queste materie fece opere stupende, specialmente in Belluno ».

Da questi principii risorse la gloria del Brustolon, e una vasta bibliografia fiorì sopra di lui, e in Zoldo gli si eresse con grande solennità un mo-

ANDREA BRUSTOLON — GRUPPO IN CRETA — BELLUNO, PROPR. AGOSTI.

(Fot. Simoni, Belluno).

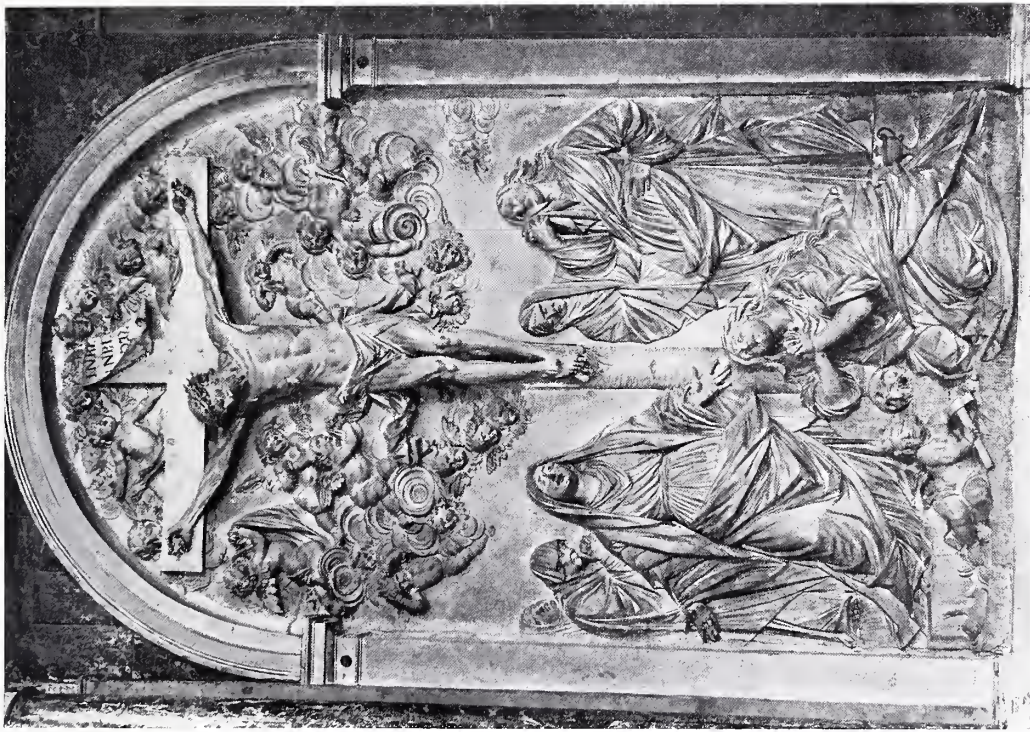
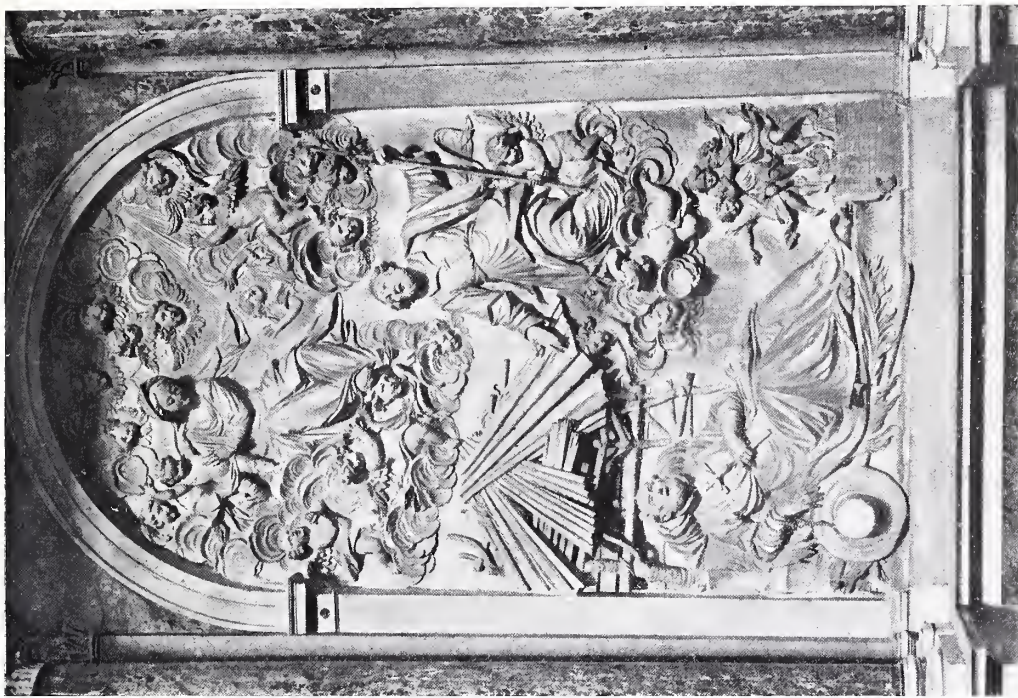
numento, nel 1885, e una lapide venne murata a Belluno sulla casa natale, e i lavori del Brustolon erano, fino a qualche anno fa, assai ricercati e ammirati, e, per acquistarli, venivano offerte somme cospicue, inadeguate, però, al culto di queste popolazioni per il loro grande scultore.

MARESON DI ZOLDO — ALTARE DELLA CHIESA.

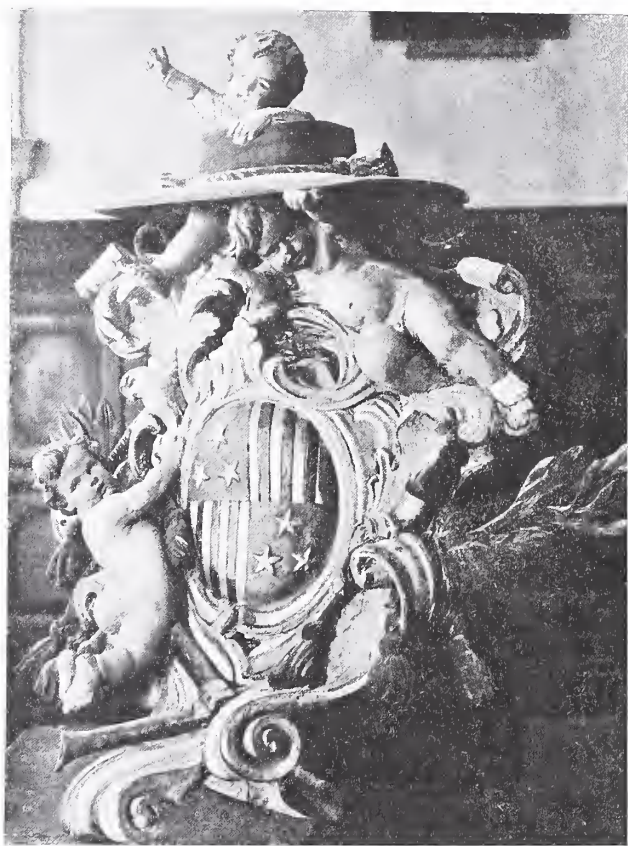
(Fot. Simoni, Belluno).

Ora che la moda impera anche in fatto d'arte e di antichità, il Brustolon non è più al culmine del favore pubblico: ma giova, lo stesso, divulgare la conoscenza del suo nome e delle sue opere, perchè il Brustolon, anche agli occhi degli ammiratori suoi, come me, tepidissimi, è, in ogni caso, al di sopra della fugace mutevolezza dei gusti, e al di là dei listini di borsa che segnano il prezzo delle antichità.... alla moda.

* * *

Le opere del Brustolon, esposte fino al 1900 all'Accademia di Venezia, provenienti dal famoso lascito Contarini, ora trasportate al Museo Correr,

ANDREA BRUSTOLON — PALE D'ALTARE — BELLUNO, CHIESA DI S. PIETRO.

(Fot. Castellani, Belluno).

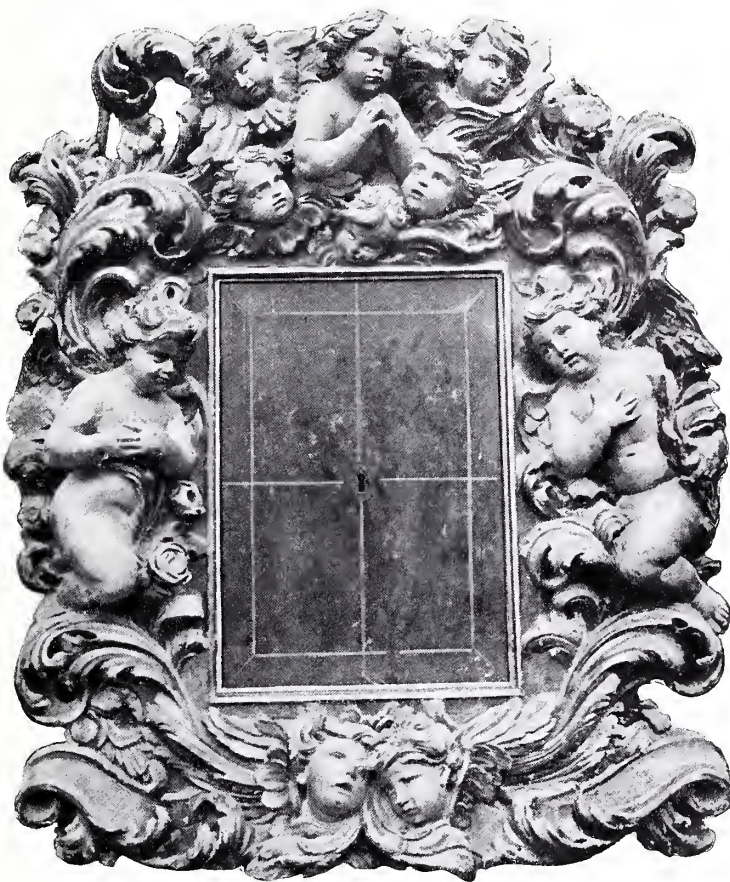
e tanto riccamente illustrate nell' *Emporium*, sono, a mio avviso, fra le meno piacevoli del Brustolon, perchè, quasi tutte, entrano nel novero delle suppellettili da salotto, e non solo, quindi, si scostano maggiormente dal campo della pura arte, ma, ridondanti come sono di putti e di mori e di conchiglie e di accessorii allegorici, segnano forse la genesi di quelli orribili mobili veneziani che tuttora si vendono, come artistici e come riproduzioni dello antico, agli arricchiti di Venezia e di tutto il mondo. Certamente l'architettura del mobile artistico, che impera nella industria veneziana da oltre un quarto di secolo, si collega, nelle linee generali, agli intendimenti del Brustolon, il quale, però, faceva meravigliosamente ciò che oggi, con inimitabile volgarità, spesso si produce e si espone.

La fobia delle moderne contraffazioni e la ridondanza che opprime certi mobili della collezione Venier-Contarini fan solo rimpiangere che tanta maestria nel modellare il legno (insuperabile nelle figure e nei putti dei porta-vasi) meglio non rifulga in opere dove l' occhio, men turbato dallo sviluppo degli accessorii, più tranquillo riposi sulle parti essenziali.

ANDREA BRUSTOLON — STEMMA VESCOVILE — BELLUNO, DUOMO.

(Fot. Simoni, Belluno).

A cagione di ciò, ci piace additare le due bellissime pale d'altare che il Brustolon scolpì dopo del 1723: ornavano la chiesa, ora soppressa, di Santo Ignazio, in Favola di Belluno, ed attualmente ornano due altari nella stessa chiesa di San Pietro, ove il Brustolon è sepolto.

Di queste due pale d'altare così scrive Leopoldo Cicognara nel vol. VI, pag. 240, 2.a ed. della sua *Storia della scultura:* « .... negli ultimi anni del

viver suo scolpì due gran pale che ora veggonsi in Belluno, nella chiesa di S. Pietro, l'una rappresentante S. Francesco Saverio, di grandezza poco minore del vero, sdraiato sopra alcune pelli, in una capanna sdruscita, presso al mare, sul punto di esalare l'ultimo respiro. Nella parte superiore, rimpetto a lui, è collocato S. Giuseppe, con un coro di angioletti confortatori, e, più alto, la Vergine e il Bambino, cinti della più graziosa gloria angelica che dir si possa. L' altra pala rappresenta un Gesù moriente in croce, e la Vergine, S. Giovanni e le pie donne: in mezzo sta genuflessa la Maddalena cogli occhi al cielo, e colle mani incrociate sul petto. Un drappello di angioletti sembra raccoglier dintorno alla croce lo spirito del Signore, mentre alcun altro sta piangente sugli strumenti della passione. Nè è da credersi esagerazione il nostro estendersi sulla convenevolezza dell' espressione in queste figure, sul buon disegno delle teste e delle estremità, sul buon piegare dei panni, e, sopra tutto, sulla morbidezza e le mosse dei putti, *poichè superano quant'altro mai fu fatto in questa parte d'Italia da contemporanei.* Fu compiuto il primo di questi lavori nel 1727, il secondo nel 1729 ».

ANDREA BRUSTOLON — SACRA CUSTODIA — SEDICO, PARROCCHIALE.

(Fot. Simoni, Belluno).

L'anatomia dei putti, la varietà delle movenze e delle espressioni, la morbidezza dell' intaglio chiariscono subito come il Brustolon ben meritasse di emergere come aquila fra i cattivi e farraginosi manieristi del suo tempo.

Un esemplare vaghissimo del gusto del Brustolon si ammira nella cripta del Duomo di Belluno

dove ora sta appeso lo stemma vescovile che una volta ornava la porta maggiore della cattedrale. In questo modesto oggetto rifulgono tutte le doti

ANDREA BRUSTOLON — CROCIFISSO — BELLUNO.
(Fot. Simoni, Belluno).

dello scultore, forse perchè egli, distratto dalla pochezza del compito, non fu preoccupato dalla mania di strafare che, secondo il gusto dell' epoca, lo invadeva, quando i committenti erano i Venier o altri patrizii delle Lagune.

Pubblichiamo anche un bellissimo crocifisso ancor esistente a Belluno, perchè rivela con quanta sobrietà il Brustolon ritraesse il nudo.

La visione dolorosa del crocifisso viene attenuata da un delizioso gruppo di angioletti scolpito nello zoccolo: perchè questi pannelli angelicali erano prediletti dal Brustolon, che ne lasciò molti esemplari, fra i quali quello, in creta, di casa Agosti: e tutti mi ricordano, per la ispirazione che li suscita, le teste d'angelo di un glorioso pittore dello stesso secolo XVIII, il Reynolds, che si ammirano alla Galleria nazionale di Londra.

Assai decorativa è una custodia esistente nella chiesa di Sedico, dove dall'angelo di destra e dal gruppo della cimasa emana un visibile fervor di preghiera e di letizia.

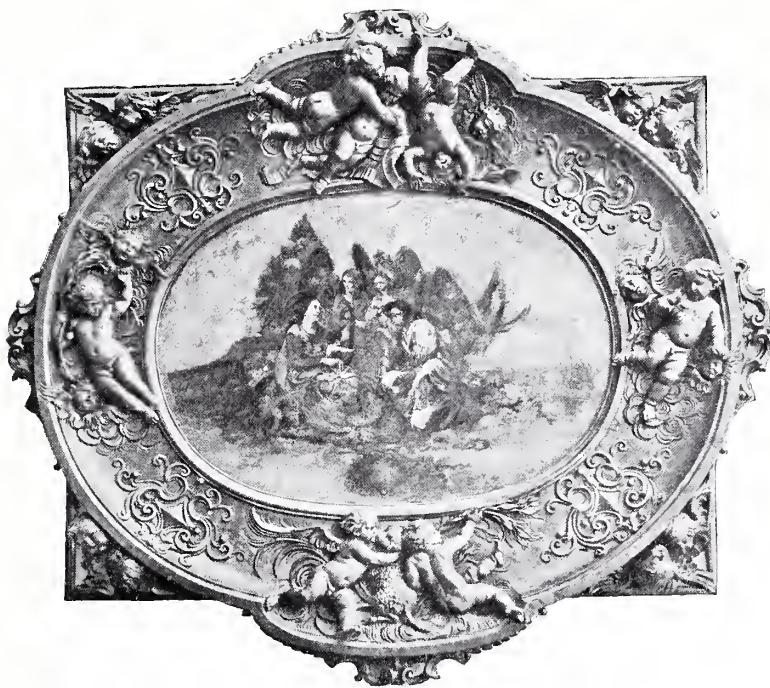
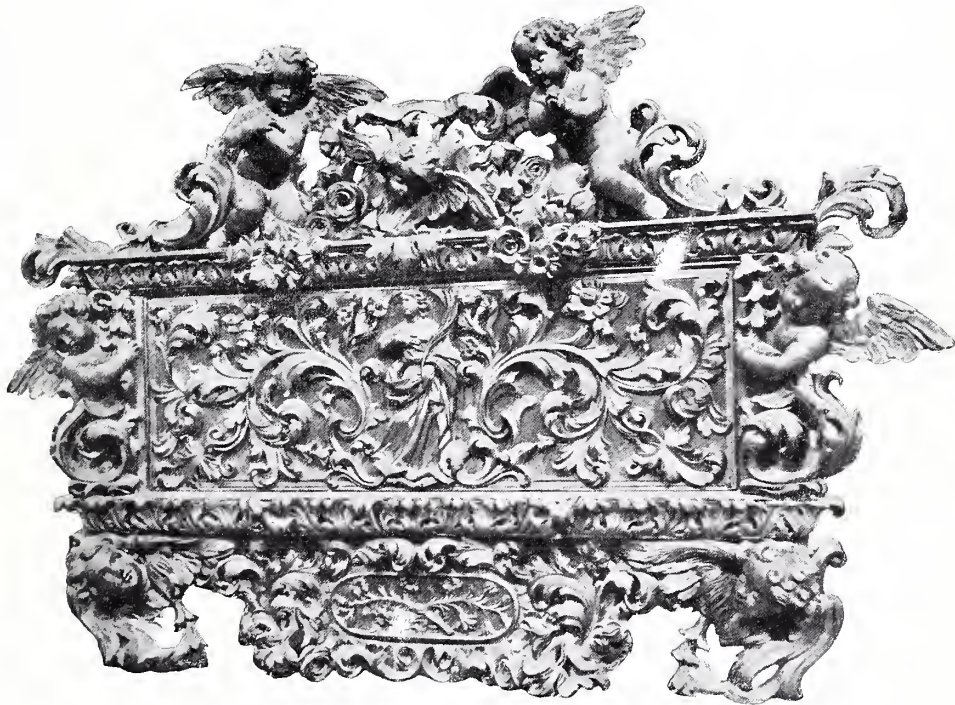
Altra sacra custodia esiste a Feltre, nella chiesa di S. Giacomo: ma il disegno varia da quello della custodia precedente, e vi predomina, invece, l'elemento decorativo, trattato con quella rigogliosità di fogliame che costituisce la nota sempre bella e saliente della buona ornamentazione barocca.

Nella cornice di casa Sammartini, una delle numerosissime scolpite dal Brustolon, degno di rilievo è il gruppo superiore di tre putti.

Modellato con vigoria ed espressione è il Sansone che serve da mensola a un tavolo di casa Pagani-Cesa, ora De Prà, dal quale emerge, e altri simili lavori esistono in Belluno, che nelle opere bellunesi, e già lo accennammo, l' elemento puro scultorio non è sopraffatto, come in molti lavori della galleria Contarini, dalla ridondanza che disturba l'architettura e la grazia del mobile.

Oltre a molti altri lavori sparsi in tutta la provincia di Belluno, meritano di essere segnalati i grandi altari di Dosoledo, di Cortina d' Ampezzo, della Pieve di Zoldo, e i due altari di Mareson di Zoldo, l' uno dei quali è, a nostro parere, l' opera più pregevole del Brustolon, tale che basterebbe a giustificare la grandezza della sua fama.

Ci duole di dover presentare ai lettori una scialba fotografia dell'altare della Pietà di Mareson, perchè la scarsa luce della cappella alpestre non agevola una buona riproduzione fotografica.

Bello il gruppo della Pietà, al sommo dell' altare: ma le figure laterali, che si intravedono nella fotografia, veramente non sembrano opera del secolo XVIII, perchè arieggiano, nella concezione e nella fattura, l'arte dei tempi precedenti e migliori: e tal sentimento investe in sì fatta guisa

ANDREA BRUSTOLON — CORNICE — BELLUNO, PROPR. SAMMARTINI.
(Fot. Simoni, Belluno).

ANDREA BRUSTOLON — SACRA CUSTODIA — FELTRE, CHIESA DI S. GIACOMO.
(Fot. Simoni, Belluno).

tutto il lavoro, da parer quasi, a chi lo rimiri, che scaturisca un sapore lontano di arte donatelliana dai bellissimi putti musicali del basamento.

* * *

Chi sa, forse, che la manchevolezza della fotografia e il calore della mia lode invogli taluno a visitare nell'alto Zoldano la cappella di Mareson, dove esiste quella che a me pare l'opera più ispirata e perfetta del Brustolon. Che se il visitatore, per caso, non dividesse l'opinion mia, certo non potrà smentirmi, quando gli prometto che a Mareson di Zoldo ammirerà, se non altro, uno dei più solenni paesaggi delle dolomiti, dove, nella chiarità del mattino e nei bagliori del vespero, rosseggiano, indimenticabili, nelle lor fronti di macigno, il Civetta ed il Pelmo.

Rodolfo Protti.

ANDREA BRUSTOLON — MENSOLA DA TAVOLO — BELLUNO, PROPR. DE PRÀ.

(Fot. Simoni, Belluno).

NOTE SCIENTIFICHE.

FUNICOLARI AEREE PEL CARICO DI NAVI IN ALTO MARE.

Col titolo di *Marine Cableway* è stata battezzata una delle più geniali ed utili applicazioni della traslazione dei carichi a mezzo di funi, quella cioè destinata al rifornimento del carbone delle navi in alto mare, e dovuta alla Lidgewood Manufacturing Co. di New-York.

Il sistema di siffatta traslazione consta essenzialmente di:

Una gomena maestra, sulla quale il carico passa dal rimorchiatore alla nave rimorchiata;

Un apparecchio tenditore. Fissato a uno dei capi della gomena maestra, mantiene per essa una tensione uniforme e sufficiente a tenere il carico sollevato dall'acqua nel transito da una nave all'altra. — Questo apparecchio di tensione ha dunque il compito costante di allentare e di accorciare la gomena maestra quando le navi beccheggiano o per qualsiasi altra causa suscettibile di produrre un cambiamento della tensione;

Un porta-carichi che corra lungo la gomena maestra tesa fra nave e nave, e munito di forte gancio di sicurezza per sospendervi il carico;

Funi di guida (fune di andata e fune di ritorno) attaccate al porta-carichi per obbligarlo al servizio di spoletta fra le due navi;

Due manovelle da marina sulla nave rimorchiatrice e sulla rimorchiata, che per mezzo delle funi fanno agire il porta-carichi;

Apparecchi di abbassamento e di controllo per ricevere il carico da una nave e scaricarlo sul ponte dell'altra.

EQUIPAGGIAMENTI PER NAVI DA GUERRA E PER PICCOLE NAVI CARBONIERE.

Il genere di filovia marina indicato per la marina da guerra e per piccole navi carboniere consta di una gomena maestra fissata in testa all'albero del rimorchiatore e tesa fra l'intervallo di due navi, scorrente su pulegge fissate in testa agli alberi della nave rimorchiata, e di lì fatta scendere a poppa ad un'ancora immersa a fior d'acqua.

L'ancora costituisce nel sistema l'apparecchio di tensione, ossia quello che dà alla gomena maestra — se tesa sull' acqua — la necessaria tensione. Essa costituisce dunque un accessorio d' importanza, venendo a compensare ogni eventuale alternazione di distanza tra gli alberi delle due navi, o per maggiore o minore immersione della nave carboniera, o per maggiore o minor rullìo di essa, od altro. Vi sono due tipi di queste ancore speciali fluttuanti: il tipo conico, ed il tipo multiplo composto di un certo numero di diaframmi quadrangolari di forte tela da vela e disposti ad una certa distanza uno dall'altro. Entrambi i modelli hanno dato nei singoli casi speciali assai buona prova.

Il porta-carichi corre sulla gomena maestra mediante una puleggia unica; esso è munito di un robusto gancio a sperone, al quale si possono sospendere sacchi di carbone fino a una tonnellata e mezza di peso. La fune di andata è attaccata ad uno dei lati del porta-carichi e, passando sulle pulegge di guida, si avvolge al tamburro della manovella di andata. La fune di ritorno è fissata all'altro lato del porta-carichi e si svolge in direzione opposta sulla puleggia di ritorno, indi, mediante il porta-carichi e la puleggia di guida, si riavvolge alla puleggia di ritorno.

Le due manovelle operanti (manovella di andata e manovella di ritorno) possono essere installate o sul rimorchiatore o sulla nave rimorchiata, o una su ciascuna delle due navi.

Ad un capo della filovia marina sulla nave carboniera, al posto di carico sul ponte, una carrucola o leva di abbassamento viene applicata alla gomena maestra. Dopo aver fatto scendere a portata di mano sul ponte la gomena col porta-carichi, il carico vi viene agganciato. Il laccio dei sacchi di carbone è buttato sul gancio, si toglie la carrucola di abbassamento, ed il peso è sollevato. Le manovelle trasportano il carico alla nave da guerra, dove la gomena viene ancora afferrata e fatta ab-

L'INCROCIATORE « LIGURIA » RIMORCHIANTE LA NAVE CARBONIERA « STEROPE ».

bassare da una leva posta sul ponte, ed il carico è staccato mediante una manovra di sganciamento a scatto. La carrucola di abbassamento viene di nuovo tolta e il porta-carichi torna al bastimento da carbone.

Dei viaggi completi sono stati fatti in meno di un minuto, e precisamente in 40 secondi.

Analogo al sistema ora descritto è quello adottato dalla Marina Italiana su uno dei propri incrociatori e del quale parleremo più sotto.

APPARECCHI PER GRANDI BASTIMENTI DA CARBONE.

Pei grandi bastimenti da carbone, invece dell'ancora, si preferisce una macchina tenditrice per la gomena maestra. La sola differenza portata da questa sostituzione è che la gomena maestra, dopo essersi protesa nell'intervallo fra le due navi, scorre sopra una puleggia direttrice in testa all'albero della nave carboniera, per poi di lì scendere al tamburro della macchina di tensione.

Nelle prime filovie marine si adoperava un elevatore per alzare il carico in testa all'albero, dove era raccolto dal porta-carichi, mentre all'altra estremità sulla nave da guerra veniva deposto automaticamente sul ponte. — Il successo riportato dal congegno di abbassamento sulla nave da guerra fece sì che l'elevatore sia stato abbandonato anche sul bastimento da carbone, e l'apparecchio sostituito quindi dalla leva o carrucola di abbassamento.

Questo apparecchio di abbassamento, per ricevere e per deporre il carico, è più semplice e più sicuro. Con esso è tolto il pericolo dei sacchi precipitanti da grande altezza. L'abbassamento e lo svincolo delle funi coincide col passaggio del porta-carichi, quindi nessuna perdita di tempo.

È assolutamente necessario che tutte le funi della filovia abbiano una tensione elastica. Per la gomena maestra la tensione è data o dall'ancora speciale a fior d'acqua o dalla macchina di tensione, a seconda dell'importanza dell'impianto. Anche per le funi di direzione, che agiscono a mezzo delle manovelle di andata e di ritorno, il caso è analogo. Queste manovelle agiscono una oppostamente all'altra, e mentre una soverchia l'altra durante la tra-

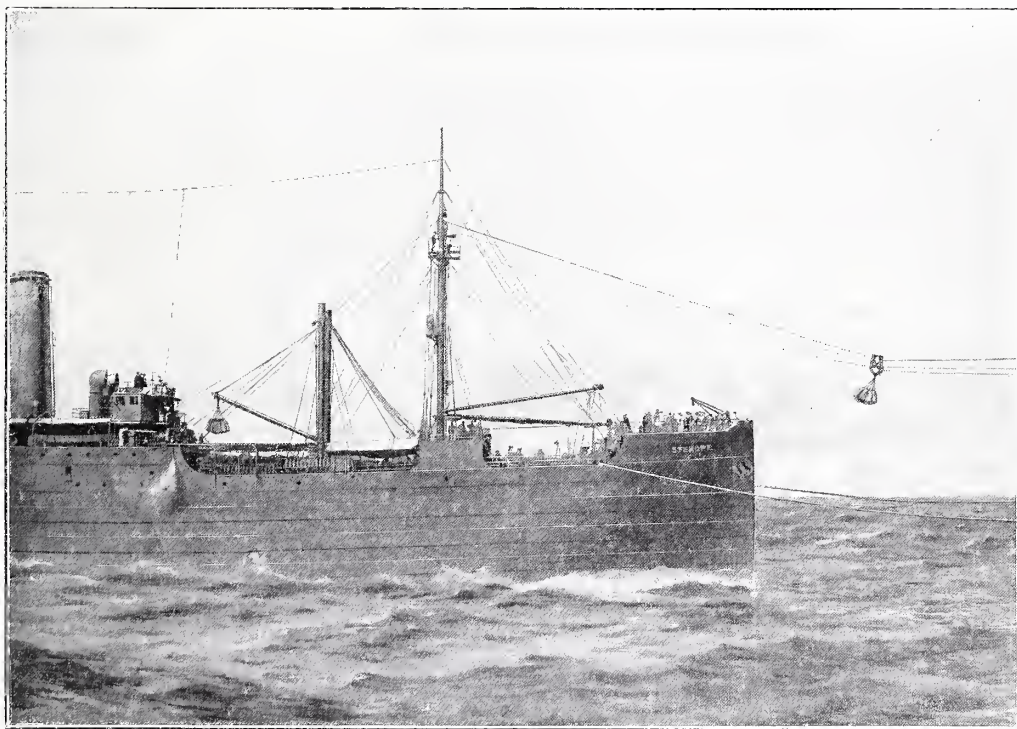
slazione del carico, si trovano entrambe pareggiate a carico stazionario. — Qualsiasi variazione nella lunghezza della gomena è compensata da un allentamento o accorciamento della fune direttiva sul tamburro delle due manovelle.

*
* *

Chi per poco sia pratico delle cose di marina sa quali difficoltà presenti l'approvvigionamento del carbone nelle lunghe soste in alto mare, specialmente per la marina da guerra. È diventato per essa uno dei problemi importanti. — Le prime prove della filovia navale furono eseguite sullo scorcio del 1899 per conto del governo degli Stati Uniti dell'America del Nord, e precisamente dello Stato di Massachussetts. Lo sperimentò poscia con soddisfazione la Marina Britannica, e nell'agosto del 1902 quella Russa, che a 30 giorni dalla guerra col Giappone commise in una sola ordinazione otto apparecchi completi. Seguì poi l'esempio anche la Marina Italiana, la quale ebbe a riconoscere la pratica utilità del sistema con esperienze fatte sullo scorcio del 1906.

Le nostre illustrazioni rappresentano appunto uno degli incrociatori italiani muniti dell'apparecchio.

In una si vede l'incrociatore di terza classe *Liguria* che rimorchia la nave carboniera *Sterope* ad una velocità di 12 nodi.

Nell'altra si vede la nave carboniera *Sterope* che rifornisce di carbone il R. incrociatore *Liguria*. — Distanza fra le due navi 120 metri. — Velocità di traslazione del carbone più di 900 metri al minuto. — Capacità constatata 80 tonnellate all'ora. Questa filovia marina era stata venduta al Governo italiano con la garanzia di 40 tonnellate all'ora; nelle prove la capacità si spinse fino a 60 tonnellate all'ora, ma le registrazioni di bordo attestano una capacità dalle 70 alle 80 tonnellate all'ora.

RIFORNIMENTO DI CARBONE MEDIANTE UNA FILOVIA.

MISCELLANEA.

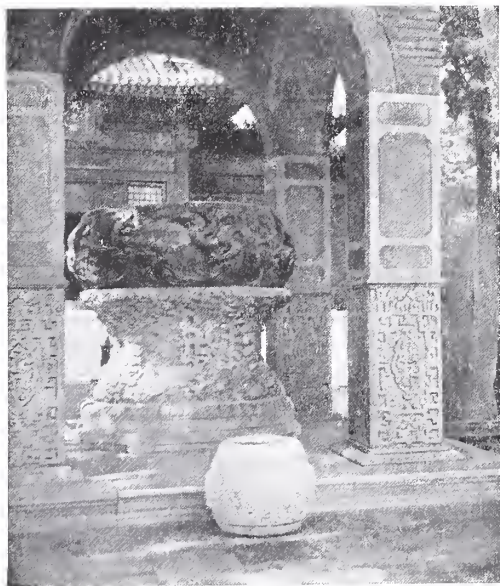
FOTOGRAFIE ARTISTICHE.

A chi, come a me, non sorride la possibilità di lunghi viaggi, nè, per conseguenza, il godimento estetico di sempre nuove bellezze, queste destano vivo interesse anche se è dato solo di ammirarle per mezzo dell'obbiettivo fotografico.

Così quasi sogno avveratosi io ho goduto dinanzi a queste fotografie, eseguite sopra luogo, con intelligenza ed amore, dalla principessa Anna Maria Borghese, nelle quali ritrovo l'arte della Cina e del Giappone, ricca di particolari, geniali e sapienti, sfuggiti, finora, fors'anche all'occhio più sereno e più attento di un artista.

Esaminiamole. Dagli edifici qui riprodotti l'architettura cinese si presenta in tutto il fascino delle sue originalità. La linea del tetto, molle, flessibile, elegante. Fantastica la tettoia a padiglione. La diresti quasi una tenda sbattuta dai venti, che ondeggia lievemente, dando all'edificio una certa aria di festosità. Da questa foggia predominante di tenda o padiglione deducono gli storici, che fino dalle origini quel popolo nomade alloggiasse sotto le tende, delle quali, come si vede, serba sempre il carattere nelle sue costruzioni.

Parrebbe da questo che la conseguente povertà di concetto e il continuo ripetersi di doppi tetti, di cornicioni, ecc. generasse monotonia anzichè vaghezza, ma v'ha in compenso l'effetto seducente della ricca ornamentazione, in cui risplendono i colori, bianco, turchino, rosso e oro. Talchè, a prima vista, si resta colpiti come da un quadro smagliante, in cui lo spirito si ritempra e la mente si solleva verso idealità fresche e nuove.

Bizzarramente gaia è, ad esempio, la casa da tè a Shang-hai, nella quale la lavorazione del legno ha raggiunto davvero una elegante perfezione statica. Civettuolo, con le sue pareti aperte, quasi a facilitare la elevazione della preghiera, è il tempietto in una casa da tè a Shang-hai, mentre severo e raccolto è il tempio del Cielo a Pechino. Maestoso, poi, col suo frontone trionfale

PECHINO — PALAZZO D'INVERNO — BLOCCO DI GIADA.

TEMPIO DI NARA (GIAPPONE) — FONTANA ANTICA.

a tre aperture architravate, è il Tempio Giallo, pure a Pechino. Questo frontone mi ricorda lontanamente i piloni che stanno dinanzi ai templi egizi; e il profilo sagomato mi pare che non sia lungi da quello delle tradizionali porte medievali di alcune nostre città.

Notevole per la finezza paziente è la decorazione che adorna questi frontoni. Io arrischierei di dire ch'essa ha raro riscontro fra noi. Tutta l'ornamentazione cinese è immaginosa e in molti saggi, p. e. nelle sculture dello stesso Tempio Giallo, nella tartaruga sorreggente un pilastro in una tomba del tempio di Confucio e nel pezzo di giada, pietra preziosa molto usata per i gioielli

YUNG-HO-KUNG (PECHINO) — TEMPIO DEI LAMA.

in Cina, mi richiama il nostro stile romanico. Veramente meravigliosa e gigantesca è nelle figure di bestie sulla strada che conduce alle tombe dei Ming e degli Hsi-ling, ed in quelle che sono poste dinanzi agli edifizi pubblici, quasi a testimoniare la maestà e la forza di quel popolo.

Nuovi per l'idea che li informa e per l'arte squisita si disegnano l'arco di marmo e maiolica, e il ponte alle tombe degli Hsi-ling. Qualsiasi bella descrizione perderebbe ogni efficacia sull'animo di chi ammira queste due geniali e gentili creazioni artistiche.

Offre davvero uno strano contrasto di vaghezza e di severità, quest'arte cinese, così bizzarra nelle linee architettoniche e così maestosa nella chime-

KIOTO — TETTO DI UN TEMPIO.

rica scultura robusta e gigantesca. Strano e bizzarro questo popolo che desta in noi curiosità, se non ilarità, co' suoi semplici abbigliamenti, co' suoi usi, talora infantili, e che ci stupisce con gl'ingegnosi e molteplici prodotti della sua industria, nella quale riunisce le più opposte manifestazioni dell'intelletto creativo e della mano agile ed esperta.

I monumentali incensieri di bronzo che i Cinesi pongono davanti ai templi ad esprimere, nel loro eloquente linguaggio, la sublimità dell'adorazione, mi richiamano al pensiero, per il contrapposto della materia, le fragili pitture su carta di riso, nelle quali essi sfoggiano un'accozzaglia strana, ma armoniosa e gaia, di elementi ornamentali e di colori.

Conviene però notare che l'arte qui riprodotta è, nella maggior parte, lo specchio d'altri tempi e

PECHINO — DALL'ARA DEL TEMPIO DEL CIELO.

PECHINO — IL TEMPIO GIALLO.

non rappresenta, purtroppo, se non un saggio assai scarso, e spesso deteriorato, di quel patrimonio artistico che, dagli avanzi sopra citati, è facile supporre arricchisse la Cina dall'epoca del bronzo in poi.

Ma oggi, dopo molti secoli di un'arte cristallizzata, anche la Cina, per iniziativa dello stesso imperatore, tende a rinnovarsi, a modernizzarsi sul tipo della vita nuova giapponese, istituendo scuole per ogni ramo di coltura, e promovendo persino l'istruzione della donna.

* * *

Il Giappone, che già si rivelò d'un tratto, col trionfo delle armi, di una grandezza impensata, riproduce in arte l'architettura tipica cinese, ma forse in maniere meno fisse, meno pazienti, siccome popolo che ha di preferenza rivolta la mente e dedicata l'attività alle imprese militari. Se non che, a rendere più fantastica la sceneggiatura dei suoi boschi incantevoli, il Giappone vi ha aggiunto

YUNG-HO-KUNG (PECHINO) — TEMPIO DEI LAMA.

TEMPIO DI ONONISCI — BUDDHA.

l'arte manuale dei lavori in pietra, quali le lampade, che ha profuse in lunghi viali, nei giardini delle case da tè, davanti ai templi, nella stessa guisa che i Cinesi vi pongono gl'incensieri. Saggi di scultura rudimentale ci appaiono nel tempio di Ononisci. Ma la scultura in pietra fu raramente trattata dai Giapponesi, che dettero invece grande importanza ai lavori in ferro, ritenuto da essi il più nobile dei metalli.

Come i Cinesi, dai quali l'appresero, i Giapponesi sono molto esperti nell'arte dei tessuti, dei quali fanno pompa nelle feste pubbliche e specialmente nelle processioni. E sono ugualmente geniali e gentili nelle molteplici e variopinte industrie che, del resto, caratterizzano tutto l'Oriente: dall'oggetto di porcellana signorile e costoso all'ombrellino di carta, al ninnolo infantile nel quale, per altro, come nelle opere d'arte, essi pongono la maggiore accuratezza, e dimostrano perizia non comune. Ciò prova l'importanza data dai Giapponesi allo studio del disegno, pel quale le donne hanno, anche oggidì, manifesta predilezione.

Felix Régamey, nella *Revue des arts décoratifs*, racconta che durante i suoi viaggi nel Giappone visitò la Scuola normale e la Scuola delle fanciulle nobili di Tokio, e verificò in ambedue che dal giardino d'infanzia ai corsi superiori s'impartisce

PECHINO — TEMPIO DI CONFUCIO — UNA TOMBA — TARTARUGA.

lo studio del disegno, secondo un orario proporzionato, due volte la settimana, con sapiente gradazione d'esercizi, diretti specialmente ad imitare la natura.

L'ordinamento razionale ed estetico della istruzione giapponese e la diffusione grandissima dei modelli d'arte fanno sì che questa vada risorgendo notevolmente.

IDA FOLLI.

SHANG-HAI — CASA DA TÈ.

GIULIO BOMPARD.

***

Un'altra serie di fotografie, che per ristrettezza di spazio e per l'indole della nostra rivista riproduciamo solo in parte, è quella dovuta a Giulio Bompard, un giovane spentosi lo scorso anno, che dedicò la sua breve vita alla fotografia artistica, al paesaggio in ispecie, trasfondendovi la sua anima inferma.

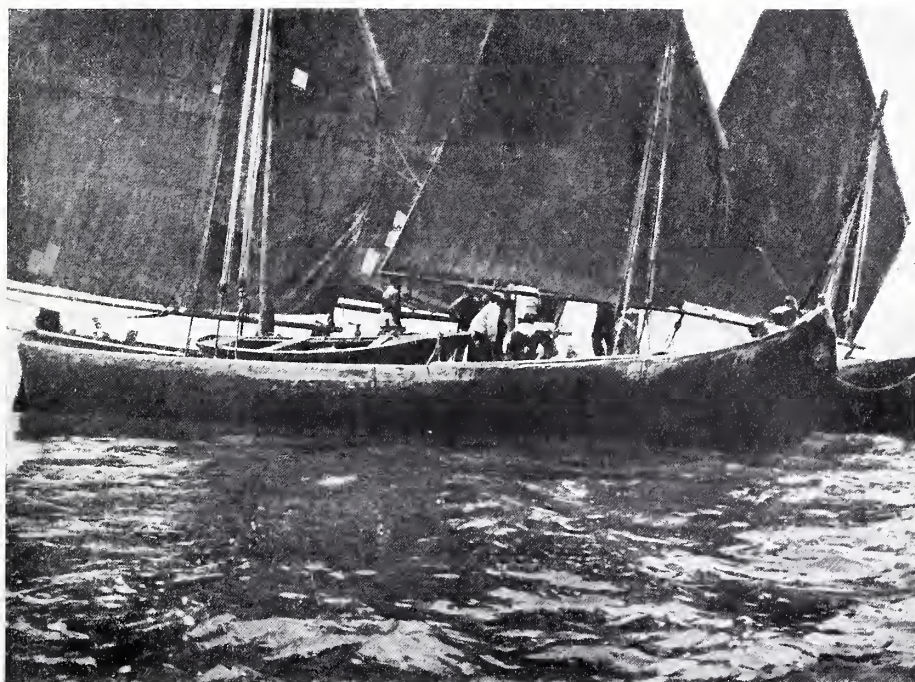
I saggi da noi riprodotti, che più che fotografie sono vive pitture di sentimento, li ricavammo da copie eseguite alla gomma bicromatata, il sistema di stampa che richiede l'*intervento personale* per accrescere l'effetto automatico del processo ed ottenerne così risultati artistici.

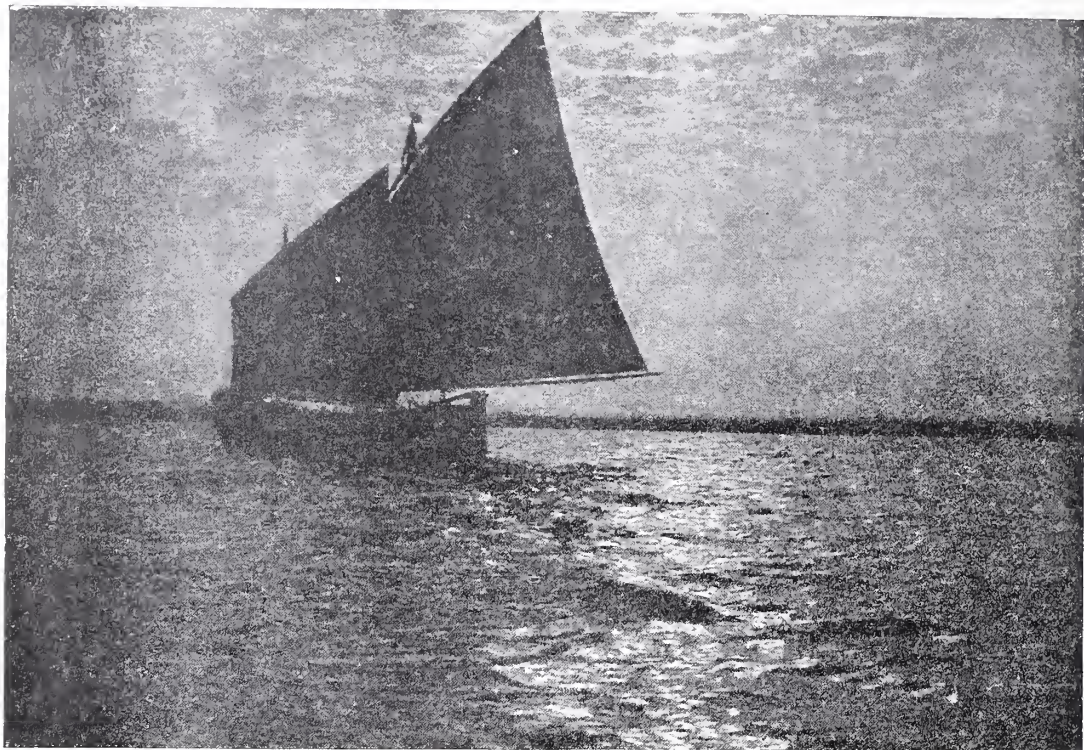
Egli, giovandosi di assennati ritocchi di pennello, potè ricavare risultati di incomparabile bellezza, tanto che nelle esposizioni di fotografie i suoi *motivi* venivano additati fra i migliori.

D'effetto altamente suggestivo è la *Notte sull'Adriatico*, con riflessi lunari sapientemente ottenuti. L'*Angolo di una calle*, il *Traghetto*, *Tirando le reti*, *A vele sciolte*, l'*Approdo*, ecc. sono veri acquarelli esprimenti le bellezze della Regina dell'Adriatico, mentre *Colline bolognesi*, *Paesaggio*, *Monreale* riproducono la tristezza dei luoghi con sentimento ed arte.

Il povero Bompard espose nel 1906-07 sei lavori suoi — tra i quali *Notte sull'Adriatico* — al terzo *Salon* fotografico americano, promosso dalla federazione delle società fotografiche d'America, mentre in

VENEZIA — UN PONTE.

PAESAGGIO.

A VELE SCIOLTE.

TIRANDO LE RETI.

NOTTE SULL'ADRIATICO.

VENEZIA — UN APPRODO.

Italia, a Torino, a Milano (1906), a Bologna, a Firenze, a Genova otteneva medaglie d'oro e d'argento.

S'occupò anche di teoria fotografica, pubblicando vari apprezzati articoli sul *Risorgimento grafico* e sulla *Fotografia artistica.* L. P.

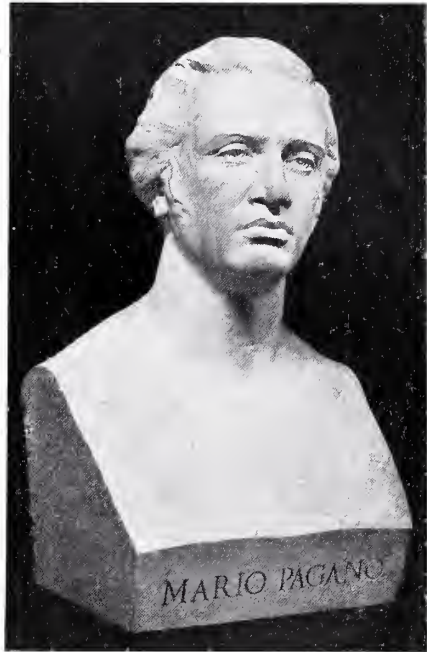
UN BUSTO A MARIO PAGANO.

A Mario Pagano, 109 anni dopo il suo supplizio (29 ottobre 1799), venne inaugurato a Roma, il 29 ottobre scorso, nella Casina del Pincio, un busto, dovuto allo scultore Guastalla, alla presenza delle autorità cittadine, del presidente dei ministri Giolitti, di molti deputati e di varie rappresentanze.

Pronunciò il discorso di circostanza il ministro Lacava, conterraneo del Pagano, nato in Brienza (Basilicata) l'8 dicembre 1748. Se di queste onoranze qualche cosa è da dire, si è che stupisce come siano arrivate così tardi.

Francesco Mario Pagano, avvocato e professore della università di Napoli, ebbe tronca la vita, con Cirillo, Conforti, Luisa Sanfelice, l'ammiraglio Caracciolo, il generale Manthoné, il conte Ettore Carafa, Eleonora Fonseca Pimentel e un centinaio d'altre vittime, nell'ecatombe di patrioti che seguì alla ristorazione dei Borboni (operata dalle orde del cardinal Ruffo e dal Nelson per l'Inghilterra) dal giugno al settembre del 1799. La lista di quei giustiziati conservataci dal prof. Francesco Lomonaco, scampato dall'eccidio insieme a Vincenzo Coco, pubblicata ai primi del 1800 a Milano nel suo « Rapporto al cittadino Carnot », stupì il mondo civile. « Quanto di grande e buono era in Napoli — scrisse il Lomonaco — fu allora distrutto dalla scure e dal capestro ».

Fra quei caduti Mario Pagano emergeva per l'ingegno e la fama. Le sue *Considerazioni sul processo criminale* l' avevano collocato a fianco di Beccaria; ne' *Saggi politici*, « ripigliando — come scrisse lo Zanardelli — l'opera incompresa del Vico, alla scienza del grande maestro accoppiò un ardore entusiasta per le idee del suo tempo: idee di libertà, di riforma e di civile democrazia, alla forza della meditazione unendo una lucidezza aliena da ogni astruseria ». Nel 1795 carcerato, fu posto in orrido e umido sotterraneo nel fondo del Castel Nuovo, ma la pena più crudele per lui fu il divieto di poter leggere e scrivere. Liberato nel 1798, andò esule a Roma, dove fu salutato col nome di Platone del Sebeto ed ebbe cattedra di diritto pubblico alla Sapienza e vi studiò il problema dell'agro romano. Quando in Roma entrarono il re di Napoli e l'esercito napoletano, riparò a Milano, accolto festosamente dal governo della Repubblica Cisalpina; e ritornò in Napoli quando quel re fuggì dinanzi all'esercito di Championnet.

Nei cinque soli mesi che durò la Repubblica Partenopea, il Pagano, chiamato a far parte del governo provvisorio, ebbe il mandato di compilare il progetto della costituzione, ed è ricordato il suo coraggio nell'assemblea legislativa nel mantenere le riforme più radicali in doverosi confini. Al ritorno dei Borboni, Pagano e Cirillo, uniti nella vita, nel carcere e nell'ora del martirio, pregati dagli amici a chiedere grazia, dissero che aspettavano quiete dopo la morte, e quiete ebbero nello stesso giorno 29 di ottobre morendo sulle forche. « Salì il patibolo — scrisse il Botta — impavido e imperturbato; non fè segno di timore, non fè segno di odio. Morì qual'era vissuto, placido, innocente e puro. Il piansero da un estremo all' altro d' Italia con amare lagrime i discepoli, che come maestro e padre, e più ancora padre che maestro, il rimiravano. Non si potrà dir peggio dell'età nostra di questo, che un Mario Pagano sia morto sulle forche ».

IL BUSTO A MARIO PAGANO DELLO SCULTORE GUASTALLA.

La strage di quegli uomini — scrisse settant'anni dopo il Settembrini — nei quali si volle spegnere l'intelligenza e la virtù, ruppe la tradizione del sapere tra l'una generazione e l'altra, distrusse ogni principio di fede e di moralità pubblica, aprì tra principe e popolo un abisso profondo, nel quale l'ultimo dei Borboni precipitò. — Queste cose, opportunamente rievocate alla cerimonia del 29 ottobre in Roma, spiegano il doveroso benchè tardivo omaggio reso nella capitale della nuova Italia al filosofo, giurista e patriota insigne del secolo XVIII.

A. G.

LA QUADRIGA DELLO SCULTORE FONTANA.

La Commissione per la scelta della Quadriga per il monumento a Vittorio Emanuele in Roma,

LA QUADRIGA DELLO SCULTORE FONTANA. (Fot. Lancellotti).

senza una voce discorde, ha dato il suo miglior voto al bozzetto di Carlo Fontana.

Una Vittoria che alta nel cocchio trainato da quattro cavalli deve dominare Roma ebbe dal Fontana la vita. Lo scultore produsse per questo soggetto un'opera nobilissima, ha trovato per i suoi quattro cavalli una linea ed una massa perfette. I due cavalli centrali arrestano il carro con uno sforzo poderoso ma tranquillo, gli altri due paiono improvvisamente e graziosamente arrestati nel loro libero ed alacre movimento da un appello, da una forza più che naturale.

Carlo Fontana, nato a Carrara il 20 ottobre 1865, incominciò a farsi notare appena ventenne per la sua profonda conoscenza anatomica, per la sua franca e fresca modellatura. Ne fanno fede il *Garibaldi fanciullo* ed il ritratto del Mamiani, plasmati entrambi in Roma mentre era pensionato della R. Accademia di Carrara.

Fra le sue migliori scolture si nota un *frammento*, opera detta « degna del Partenone », il *Farinata*, il busto di G. Ferri premiato all'Esposizione di Milano del 1906.

Stampato con inchiostri della Casa Ch. Lorilleux & C. di Milano

CAMILLO BOITO — VEDUTA PROSPETTICA DELLO SCALONE FRANCHETTI A VENEZIA.

EMPORIUM

VOL. XXVIII. DICEMBRE 1908 N. 168

ARTISTI CONTEMPORANEI: CAMILLO BOITO.

ENTRE Camillo Boito abbandona dopo 48 anni di insegnamento la insigne cattedra d'architettura all' Accademia di Brera — istituita e tenuta per primo da Giuseppe Piermarini — mentre i numerosi discepoli si apprestano ad onorar degnamente il maestro ed a concludere in una commossa glorificazione riconoscente il suo fervido e benemerito apostolato, non mi sembra inopportuno un esame riassuntivo dell' opera complessa e laboriosissima di questo valoroso maestro d'arte.

Nell'opera di Camillo Boito conviene anzitutto distinguere tre aspetti di una vibrante attività umana, tre indirizzi nettamente segnati alla manifestazione di un ingegno consapevole e disciplinato: tre aspetti e tre indirizzi diversi i quali si fondono, si completano, si integrano nel perseguire una sola meta ideale e nel raggiungere insieme un luminoso unico risultato di proselitismo estetico.

Professore d'accademia, scrittore d'arte, architetto, nella triplice espansione della sua gagliarda personalità d'artista, il Boito riassunse la propria fede e lo scopo delle sue fatiche nel propugnare e difendere la illimitata libertà dell'architettura moderna alla quale vuole unicamente imposto — dovere preciso e necessità assoluta — di riallacciarsi agli esempi di un grande stile italico del passato.

Vediamo come si andò delineando e come venne diffuso il *credo* architettonico di Camillo Boito.

*
* *

CAMILLO BOITO.

(Fot. Varischi e Artico).

Nato a Roma il 30 di ottobre del 1836 dall'elegante e fine miniaturista bellunese Silvestro Boito e dalla colta gentildonna polacca contessa Radolinsky (a proposito: l' incrocio della stirpe ha un magnifico trionfo nell'esempio dei due genialissimi fratelli Camillo ed Arrigo Boito, esempio reso più sintomatico da quelli pur recenti e consimili del Rossetti e del Graf), il futuro presidente dell' Accademia di Brera coltivò la sua precoce ed innata passione all'arte con viaggi

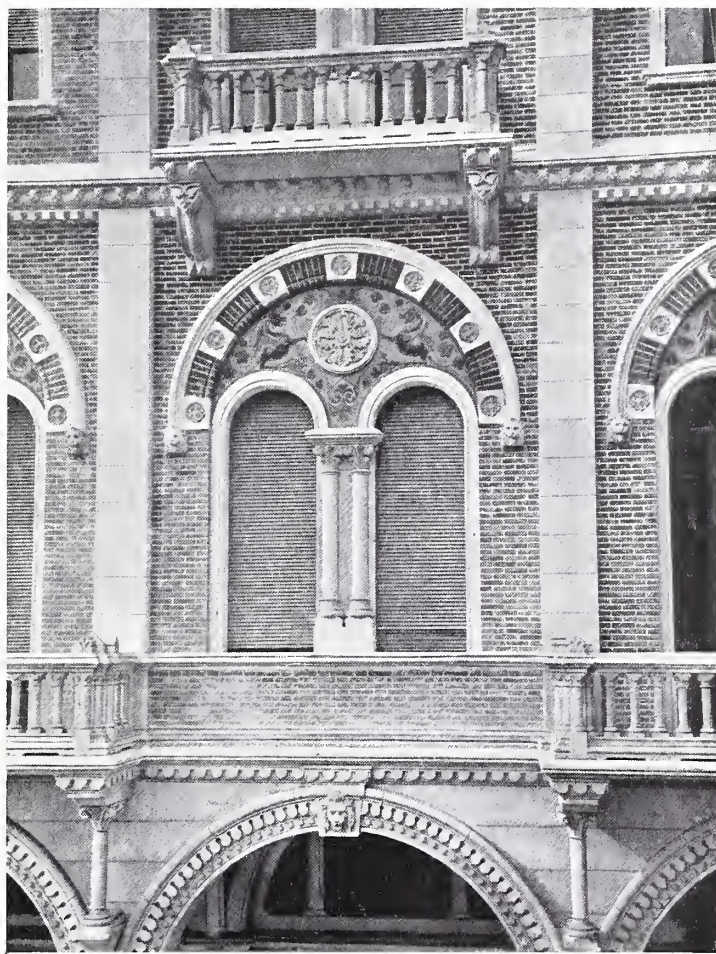
frequentissimi in Italia, in Germania ed in Polonia.

Stabilitosi colla famiglia a Venezia, nel 1842, ebbe nella città lagunare la vera e definitiva educazione intellettuale ed artistica. Entrato quattordicenne alla Accademia di Belle Arti, dovette subire come primo maestro Francesco Lazzari, il classico e pedante restauratore della loggia palladiana. Le tendenze del giovane allievo si rivelarono subito nel disagio in cui venne a trovarsi di fronte ad un insegnamento reazionario ed accademico. Fra gli esercizi scolastici era compreso quello di « purificare » lo stile architettonico dei maggiori palazzi veneziani, rifacendone il disegno e spogliandoli d'ogni soverchia libertà ornamentale adottata dagli illustri autori con poco rispetto delle formule glaciali del puritanesimo. Il Boito si ribellò a quelle imposizioni grottesche: per quanto ragazzo ancora aveva già una propria visione formatasi nel frequentare lo studio del pittore prospettico Ippolito Caffi e nell'ascoltarne la fiorita conversazione. E quegli infantili ideali d'arte culminavano già nell'amore sconfinato per le forme medioevali, nella predilezione romantica, nel disprezzo delle convenzionalità accademiche e scolastiche.

CAMILLO BOITO — PALAZZO DELLE DEBITE A PADOVA.

Quando il marchese Selvatico vide coronato di

successo il proprio vigoroso tentativo di risollevare i buoni studi dell'arte nelle regioni venete, il Lazzari si ritrasse dalla cattedra e gli subentrò lo stesso Selvatico, poco profondo in fatto di architettura, ma spirito elevato ed aperto agli influssi nuovi. l'allievo avessero di gran lunga superate quelle del maestro, si decise a cedergli la cattedra.

Il Boito aveva 19 anni quando la fiducia del Selvatico gli si addimostrò così completa e lusinghiera. Quanto fosse ormai matura e decisa la sua

CAMILLO BOITO — PARTICOLARE DEL PALAZZO DELLE DEBITE.

Egli simpatizzò subito col ribelle allievo, le cui idee rivoluzionarie in architettura coincidevano esattamente con le sue vedute ardite e riformatrici delle arti figurative, e sopratutto coi moderni suoi criteri d'insegnamento. E ben presto, dopo averlo confortato allo studio, dopo aver constatato come in breve tempo le conoscenze architettoniche del- coscienza d'artista, appare dalla prelezione ch'egli lesse il 15 gennaio 1856, dopo il discorso inaugurale dell'annata di studio, pronunciato dal Selvatico. In quelle lucide ed eleganti pagine — raccolte nel « Giornale dell'Ingegnere ed Architetto » del 1860 — non solo è la testimonianza di una già soda e nutrita cultura, ma pur la scintilla di una audace

genialità innovatrice, per nulla offuscata da tanto imperversare di bigottismo classicista. In quel documento interessantissimo il Boito espone coraggiosamente le linee generali del suo programma d'insegnante e di artista, inspirato alla massima spregiudicatezza di convinzione, ad una straordinaria liberalità di vedute ed alla ferma ribellione a tutte le grette predicazioni del vecchio insegnamento. Ci voleva del fegato e non poco, in un maestro d'architettura, correndo l'anno di grazia 1856, per denunciare nei rapporti aritmetici, nei moduli del Vignola e degli altri trattatisti allora indiscussi ed indiscutibili, un letto di Procuste non più tollerabile, « un letto di Procuste fatale a chi sortì da natura inclinazione per le arti, soffice letto per chi ha corti l'ingegno e la fantasia ».

CAMILLO BOITO — PORTICO NEL PALAZZO DELLE DEBITE.

E la larghezza della visione, l' eclettismo dello spirito, si affermavano vigili nel giovane professore in un altro passo della prelezione, nel quale egli proclamava la necessità di iniziare lo studio della

architettura *contemporaneamente* dallo stile greco e dall'archiacuto, poichè l'uno, il greco, avvezza l'occhio a bella armonia di rapporti tra i particolari

CAMILLO BOITO — SCUOLE ELEMENTARI ALLA LOGGIA CARRARESE IN PADOVA.

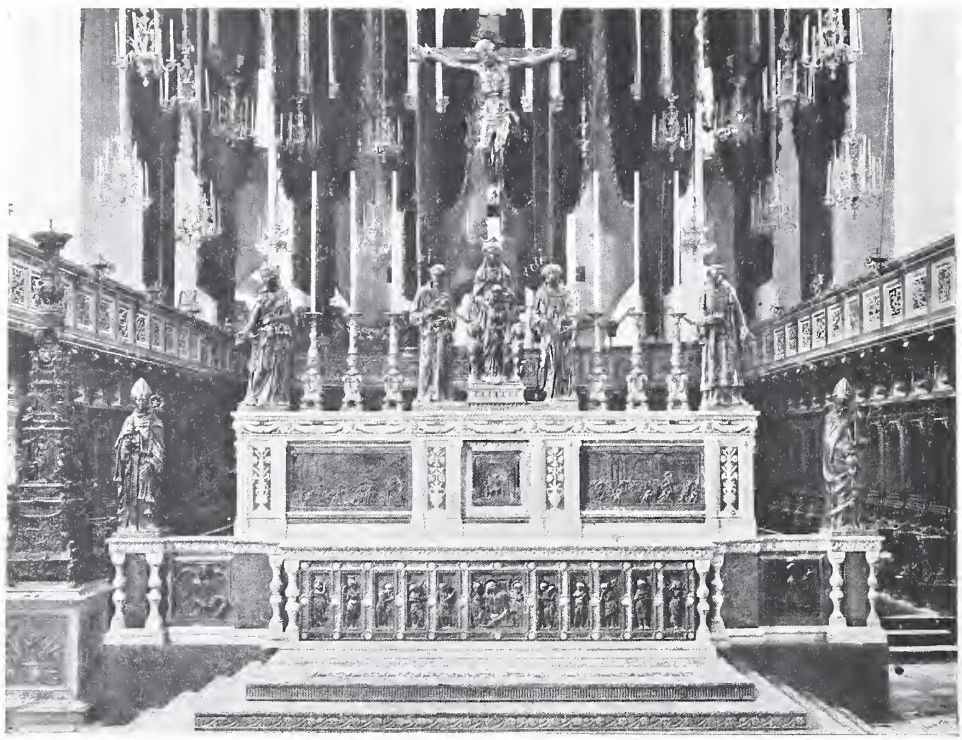
e le masse, insegna l'economia della linea e guida utilmente allo studio dello stile romano e del nostro rinascimento, mentre l'archiacuto, che è tutta geometria, addestra l'occhio ad un certo gusto regolare, educa la mente alla perfetta intelligenza della projezione ed alla varietà grandissima che deriva dalle combinazioni dei solidi geometrici ed è gradino indispensabile per arrivare agli stili italiani del medio-evo.

Questi concetti giovanili furono la costante norma di Camillo Boito nell' insegnamento e nell'arte. Tutta la sua produzione intellettuale ed architettonica si ricollega a quel filo logico così audacemente segnato nell'esordio veneziano.

Ma sulla cattedra di Venezia egli rimase brevis-

simi anni. Con acuto senso delle cose e dell'opportunità egli non si inorgoglì del successo rapido, non si pavoneggiò sull'alto seggio conquistato tanto agevolmente. Interrompere gli studi per dedicarsi all'insegnamento, in età così giovane, poteva equivalere a fossilizzarsi e a dover abbandonare del tutto gli studi prediletti sul medio-evo italiano. al di là dei confini verso Milano riscattata, a raggiungere il giovanissimo fratello Arrigo, entrato a quei giorni nel conservatorio di musica destinato ad educare il genio e preparare la gloria dell'autore di « Mefistofele ».

* * *

Ed a Milano si apre il periodo più intenso di

ALTARE DI DONATELLO NELLA CHIESA DEL SANTO A PADOVA, DOPO IL RESTAURO DI CAMILLO BOITO.

Mercè una pensione provvisionale, alla fine del 1856 potè riprendere le sue peregrinazioni in Italia, studiando a Roma l'arte dei Cosmati, a Firenze i monumenti meravigliosi del gotico toscano.

Ma la guerra del 1859 sopravviene a distogliere l'architetto dal suo sogno ammirativo ed evocatore. Ritorna ben tosto a Venezia con grave scandalo della polizia austriaca. È pedinato e perseguitato dagli sbirri: un amico ufficiale al servizio dell'Austria gli annunzia il prossimo arresto.

L'architetto-letterato studiosissimo del Manzoni ricorda allora un'aurea sentenza di Renzo Tramaglino: « uccel di bosco fin che si può! » Eccolo attività e più fecondo di risultati anche per Camillo.

La sua fama di scrittore l'aveva preceduto nella « capitale morale ».

Il governo italiano dovette chiudere l'Accademia di Brera per riaprirla con nuovi statuti e nuovi insegnamenti. Federico Schmidt, il celebre architetto tedesco, ristauratore del S. Stefano di Vienna ed autore di oltre 40 chiese gotiche in Austria, da qualche anno era venuto a reggere la cattedra di Brera, succedendo al siciliano Cavallari ad insegnare unicamente lo stile archiacuto. Malgrado le molte sollecitazioni a rimanere in carica, poichè molte simpatie e benemerenze lo circondavano a Milano

dove aveva concorso al restauro di S. Ambrogio e dove lasciava ottimi proseliti l'Osnaghi ed il Landriani, l' architetto tedesco preferì di seguire le soldatesche sfrattate e partì da Milano. Allora gli ordinatori dell'Accademia pensarono al giovine scrittore Camillo Boito, a loro ben noto per gli studi pubblicati a Firenze su lo « Spettatore » diretto da ma se trionfarono nelle altre arti, devono prevalere anche nell'architettura. Noi lo aspettiamo col desiderio questo tempo, per amore dell'arte ».

Il trionfo vaticinato dal venerando patriota e letterato, non si fece aspettare. L'architetto combattuto come rivoluzionario ed iconoclasta venne chiamato alla cattedra abbandonata dallo Schmidt.

ALTARE COI BRONZI DI DONATELLO (PARTE POSTERIORE).

Celestino Bianchi e ripresi a Milano sul « Crepuscolo ».

Il quarto d'ora storico era singolarmente favorevole ai novatori. Gabriele Rosa, commentando l'esame delle opere Cosmatesche pubblicato dal Boito durante il soggiorno romano, aveva scritto: « Compatiamo a quelli nutriti al vangelo delle regole aritmetiche ed agli oracoli classici, se le idee del Boito al primo saggio loro appaiono avventatezze rivoluzionarie, da scandolizzare le menti vergini dei giovani studenti. Prima che anche in quest'arte tali teorie tolte alla natura, ribelli alla boriosa convenzione, passino nel fatto abituale, ci andrà tempo,

E la convertì immediatamente in un valido e adatto strumento contro tutte le superstiti invadenze del classicismo reazionario.

La fortuna aiutava adunque i suoi sforzi assurgendolo nel 1860, ventiquattrenne, all'onore dell'insegnamento dell'architettura superiore nella ricostituita Accademia, avendo colleghi Francesco Hayez e Giuseppe Bertini alla scuola di pittura, Luigi Bisi e Gaetano Fasanotti docenti l'uno di prospettiva e l'altro di paesaggio, Giuseppe Pestagalli professore di elementi architettonici. La cattedra del Boito si convertì in una tribuna di sovversivismo estetico, dapprima vivamente osteggiata, poi subita per le

verità proclamate e poi seguita nella sua illimitata libertà aperta a tutte le fedi ed a tutte le concezioni. Le ultime resistenze classiciste si erano chiuse in campo trincerato nelle scuole di Firenze e di Roma, ancor infeudate alla recente tradizione. E di là partirono le accuse di anarchismo, le scomuniche più iraconde contro i metodi inaugurati dal Boito a Milano. Ma quei metodi ebbero la miglior soddisfazione che potessero sperare: vennero accolti, per la forza ineluttabile della loro intima ragionevolezza, da coloro stessi onde più violentemente erano un giorno deprecati!

Dopo un superbo ma affatto unilaterale campione come lo Schmidt, raccolto nell'entusiasmo feticista ed esclusivista del gotico tedesco, il Boito meravigliò con la larghezza colla quale insegnava uno dopo l'altro i vari stili architettonici, senza manifestare personali predilezioni per alcuno, lasciando che le singole tendenze degli allievi seguissero liberamente i *semi di loro natura* secondo il consiglio del poeta latino e si orizzontassero verso lo stile più consono ai diversi e varî temperamenti artistici. Due cose soltanto combatteva come illogiche e dannose: la copia fredda e scimmiesca dei modelli illustri e la mescolanza di vari e opposti stili in un'opera sola. E il libero volo della fantasia volle limitato soltanto dalla necessità di allacciare le forme nuove a quelle di uno stile del passato, poichè l'architettura non è arte da germogliare spontaneamente nel cervello di un uomo o di un gruppo d'uomini. Essa è il portato di bisogni collettivi e di gusti ereditari: esce dall'anima delle stirpi e non subisce soluzioni di continuità nel suo svolgimento e nelle sue evoluzioni.

Gli allievi usciti dalla scuola di Camillo Boito si contano oggi a centinaia. E il lungo elenco contempla i più bei nomi di architetti contemporanei da Luca Beltrami a Gaetano Moretti, da Luigi Broggi a Giovanni Giachi, da Giuseppe Sommaruga a Sebastiano Locati. E tutti sono d' accordo nel lodare il senso squisito di rispetto alle singole disposizioni professato dal maestro che li avviò all'arte sopra una strada sicura di criteri elementari, lasciandoli tutti sbizzarrire a loro posta secondo le personali concezioni. Cosicchè mentre il gruppo di architetti milanesi sorto intorno al Boito ha un carattere comune di nobile visione artistica, ognuno di questi allievi ha una figura propria e ben delineata.

La scuola architettonica milanese è ai nostri giorni, senza confronti, la più florida e promettente, intesa con ampiezza di sguardo e di criteri a risuscitare il raggio della bellezza antica, chiedendola in ispirazione all'uno od all'altro stile italiano ed imprimendole un aspetto nuovo, consono ai bisogni ed alle esigenze della modernità.

Nel 1892 ricorrendo il trentennio di insegnamento del Boito, i suoi discepoli si riunirono per organizzare una simpatica festa in onore del maestro che li aveva innamorati dell'arte architettonica, senza influire col proprio sentimento estetico sul libero sviluppo della loro visione. E fra pochi giorni la simpatica celebrazione sarà ripetuta con maggior solennità. Il Boito, dimessosi nel pieno vigore delle forze operose, per sfuggire al giubileo che gli si preparava nel cinquantennio di cattedra, non sfuggirà così alla legittima e doverosa attestazione di reverente affetto dei suoi allievi.

* * *

Le doti straordinarie di professore, si completano in Camillo Boito colla facile, spontanea, irresistibile eloquenza che lo contraddistingue. Pochi parlatori sono così affascinanti e persuasivi come lui. I discepoli di Brera trovarono per 48 anni un vero incanto nella sua parola e chi non ebbe la fortuna di frequentarne le lezioni prova la stessa impressione attraente e suggestionante, nella eloquenza ond'è pervasa l'opera dello scrittore.

Letterato squisito, arguto ed originale, come lo attestano le ancor fresche sue *Novelle sparse*, il Boito scese nell'arringo della critica d'arte quando questa era chiusa ancora in un cerchio noioso e pedante di sottigliezze erudite e di fredde esercitazioni teoriche. E seppe ben tosto sollevarsi sulla aridità dilagante facendo tesoro delle proprie facoltà letterarie, sollevando la discussione sull'arte a vera nobiltà di componimento geniale ed aristocratico.

Uno scrittore americano, autore di un pregevole volume sull'arte nostra contemporanea, il Willard, notava assai acutamente pochi anni or sono come il segreto della popolarità del Boito consista nell'avere egli sistematicamente evitata la terminologia tecnica, al contrario di tanti critici di dozzina i quali nascondono sotto la prosopopea dei dotti paroloni, l'effettiva ignoranza della tecnica e la completa assenza del gusto.

Conscio di avere nel libro un mezzo di propaganda artistica ancor più efficace della cattedra, Camillo Boito si preoccupò di esprimersi colla bella

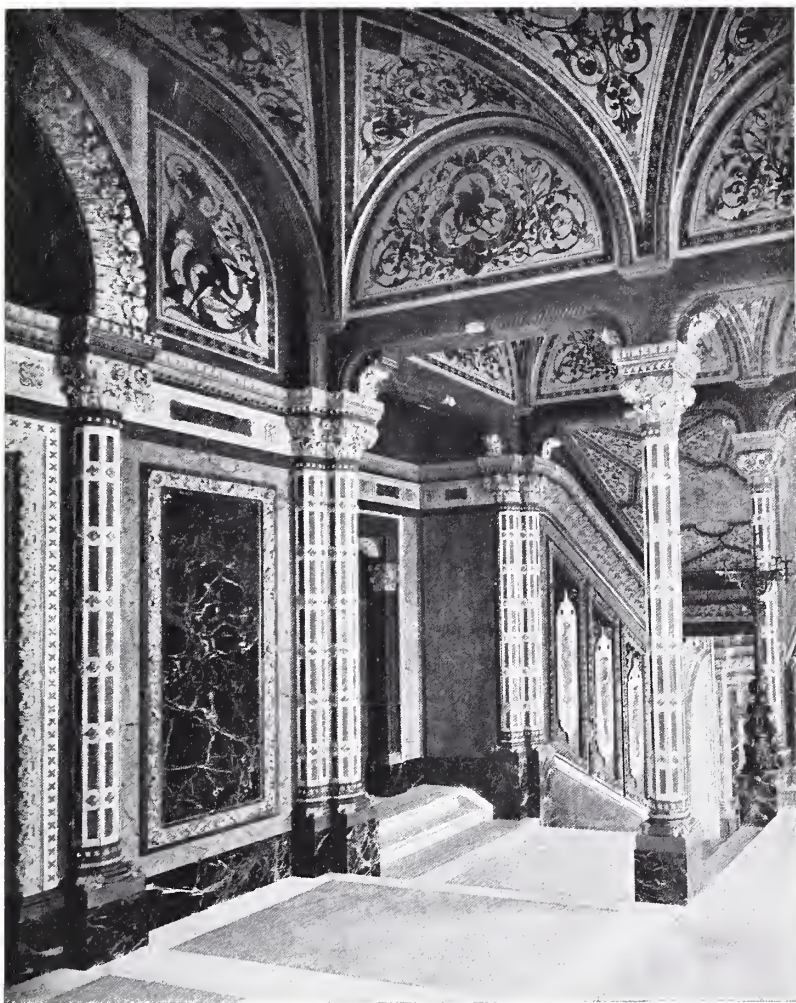
CAMILLO BOITO — SCALONE DEL MUSEO MUNICIPALE A PADOVA.

semplicità riuscitagli tanto efficace nella scuola. E usando il suo garbato linguaggio, non mai pedestre, ma sempre comprensibile a tutte le intelligenze, ottenne il duplice scopo di interessare le persone dell'arte insegnando loro a tradurre nell'eloquio abituale il gergo della professione e nel contempo sedusse e appassionò alle cose belle la gente dianzi estranea ed indifferente. I libri del Boito si leggono con vero godimento, come si leggono i buoni romanzi. Quel suo stile zampillante e spesso quasi gorgheggiante non fu coefficiente secondario di successo, ed ha esercitato non poca influenza nel determinare le tendenze dell'opinione pubblica intorno a gravi questioni artistiche d'attualità come nel diffondere l'amore per l'architettura.

CAMILLO BOITO — SCALONE DEL PALAZZO FRANCHETTI (PARTICOLARE).

Quale persona colta in Italia non conosce le *Gite di un artista*, una raccolta di impressioni su Venezia, Trieste, Vicenza e sulle esposizioni di Torino e di Roma, descrizioni vivaci di Cracovia, di Vienna, di Berlino, della Baviera, pagine brevi ed indimenticabili nelle quali la esattezza e la profondità dell'impressione critica si sposa alla più leggiadra ed arguta grazia di forma? E chi ha di-

menticate le originali vivisezioni di Leonardo e Michelangelo in un piccolo aureo volumetto?

Talvolta, a render più famigliare ed accetto lo stile, lo scrittore adottò con garbo la forma epistolare, trattando, in poche lettere gustosissime, quando volle, seppe persino ingentilire la ricerca erudita: lo studio sui *Cosmati*, il grosso volume sul duomo di Milano, le discussioni intorno ai restauri di S. Marco, il manuale sui *Principii del disegno* e la vasta opera dedicata agli *Ornamenti*

CAMILLO BOITO — VESTIBOLO AL PRIMO PIANO NELLO SCALONE DEL PALAZZO FRANCHETTI.

gravi e severi argomenti quali il duomo di Firenze e la chiesa di S. Abbondio di Como. Tal'altra si dilettò a colorire il discorso con i sali di una polemica ironica, signorilmente flagellatrice, ma sempre urbana e cortese, come nello studio sull'architettura siciliana, ribattendo giustamente e spiritosamente molte fallaci affermazioni del Gravina. E, *di tutti gli stili* lo dimostrano ad evidenza. E potrei ancora continuare citando *Questioni pratiche di belle arti*, la luminosa pagina sullo stile futuro dell'architettura italiana, le innumerevoli relazioni di concorsi ed altre opere minori di mole, ma tutte fervide di convinzione e lucide di sapor letterario.

La vasta produzione dello scrittore completa, giustifica ed illumina l'apostolato del professore. La sua missione non è pervenuta ancora allo scopo di creare la novella architettura, attesa come un Messia. Certo però un bel passo in avanti sotto il suo impulso lo si è mosso in questo nostro paese, dove si dileggia come posa d'archeologi ogni glorificazione del passato e si ripudia come posa avvenirista ogni affrancamento dagli assiomi consueti. Lo si è fatto un buon passo in avanti e appunto, come indicò il Boito, aprendo un occhio sulla bellezza creata dai tardi progenitori trecentisti e cinquecentisti e spalancando l'altro occhio sulle turbinose e turbolenti necessità dell'ora che volge. E come bene osservava il giovane professore di Brera nel discorso pronunciato fin dal 1864 alla distribuzione dei premi, il tempo è un grande contrappuntista e provvederà poco alla volta ad accordare anche le cose ora discordanti, ad imprimere alle nostre varie culture un segno di fraterna armonia dalla quale uscirà finalmente, esprimendo l'anelito e l'ideale delle folle, l'architettura dell'avvenire.

* * *

Si può dire che nessuna questione d'arte in Italia si sia risolta nell' ultimo cinquantennio senza la partecipazione, con il consiglio o con l'opera, di Camillo Boito. La sua relazione intorno ai lavori di sistemazione della piazza del Duomo a Milano si rilegge meravigliando per l' assennatezza lucida con la quale vengono annunziati difetti e timori ora giustificati dal fatto compiuto. Così la risposta dal Boito rivolta a nome dell'Accademia di Brera alla Giunta Municipale di Milano che la volle interpellare intorno al rinato progetto di demolire i portoni di Porta Nuova rimane come un atto benemerito di coscienza d'arte. Forse a quel grido di sdegno ed alle secche invettive del Rovani, si deve la conservazione d'uno dei più interessanti monumenti di Milano antica. Chiamato a far parte di tutte le più importanti commissioni artistiche, il Boito vi portò il contributo della vasta coltura, del suo fine intuito, del suo aristocratico senso d'arte. Se talora, come nel concorso per il monumento a Garibaldi a Milano, si lasciò fuorviare da preconcetti e dalla suggestione delle amicizie fino a preferire il brutto monumento dello Ximenes al genialissimo bozzetto di Leonardo Bistolfi, il più delle volte pesò col giudizio illuminato a scongiurare dei veri delitti estetici.

Tutti ricordano, per esempio, quale lungo studio amoroso abbia dedicato alla vessata questione insorta per il rinnovamento della facciata del duomo di Milano, questione ormai sottratta ad ogni legittima influenza di buon gusto e di criteri artistici per essere abbandonata agli opportunismi gretti della burocrazia.

Miglior successo sorrise al Boito nel combattere la soluzioue tricuspidale risollevata a nuovo onore nelle discussioni che precedettero nel 1883 la definitiva deliberazione di costruire la facciata di S. Maria del Fiore a Firenze. Escluso affatto dalla commissione giudicante nel 1863, il sistema tricuspidale era dichiarato l'unico accettabile da quella chiamata a decidere nel 1865, presieduta da Massimo d' Azeglio.

Nella cuspide il Boito vedeva giustamente un elemento forestiero che, adottato negli stili italiani, si era completamente denaturato mutandosi da organico in ornamentale, da necessario in superfluo. Mancandole nel nostro paese una effettiva ragione di esistere, la cuspide non potè italianizzarsi mai: s'incastrò negli stili nostri, s'innestò alle forme delle nostre architetture, ma per quanto abbia fatto, restò tedesca. Escluse le cattedrali di Siena e di Orvieto, pochi esemplari esistono in Italia di edifici con cuspidi alzate sul triangolo equilatero od acutangolo, poichè mancò il necessario coefficiente del tetto spiovente proprio dei paesi nordici assai più afflitti dalle nevicate. E diffatti l'ordine d'idee sostenuto dal Boito trionfò nell'ultimo concorso col progetto De Fabris, cioè col trionfo della semplice, tranquilla, dolce, orizzontale ed italiana linea che inspira il grande monumento fiorentino. Il diavolo, che aveva impiegata tutta la sua scaltrissima astuzia nella speranza di piantare tre corna sulla fronte della maestosa e placida Santa Maria del Fiore, non riuscì allo scopo, come argutamente aveva preveduto Camillo Boito.

* * *

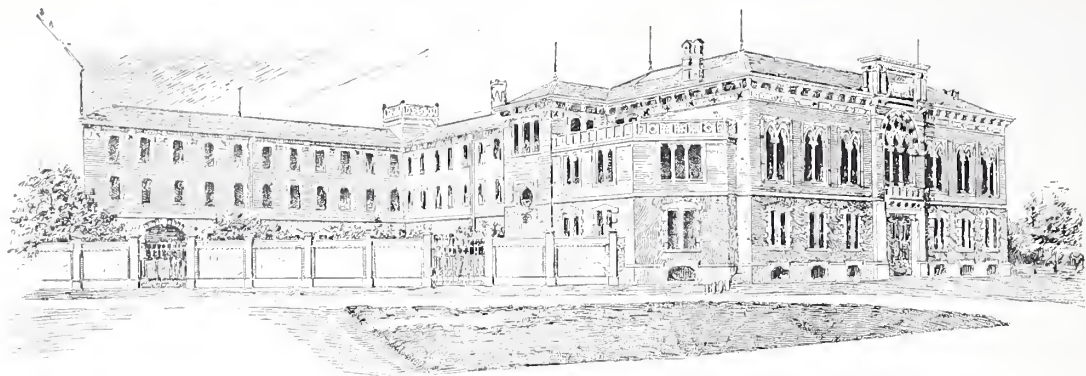
Rimane ad esaminare la produzione architettonica, nella quale è la pratica trasmissione delle idee e degli ideali del professore di Brera.

È questa la più importante dal punto di vista artistico, ma anche la meno abbondante. Tutti sappiamo in quali acque navighi l'architettura in Italia. All'architetto artista si preferisce quasi sempre l'ingegnere o meglio ancora il capomastro, più docili al cenno del droghiere arricchito, in

vena di liberamente edificare secondo il suo gusto bottegaio, all'unico scopo di *impiegare* utilmente e sicuramente i quattrini sparagnati nel vendere marmo pesto per zucchero. Il governo, del resto, diede il buon esempio chiamando degli ingegneri draulici a costrurre grandiosi palazzi pubblici.

CAMILLO BOITO — PARTICOLARI SULLO SCALONE DEL PALAZZO FRANCHETTI.

Alla *professione* il Boito non volle mai acconciarsi. Rinunziò a lautissimi guadagni, si accontentò dello scarso stipendio accademico ed impugnò la sesta soltanto allorquando l'opera dell'architetto poteva a pieno agio coincidere, come atto di milizia, coll'apostolato del professore e dello scrittore. L'ambito ristretto dell'articolo di rivista, i cui limiti ho spesso dimenticati finora, mi obbliga a costringere quest' ultima disamina ad un elenco sommario di opere. E lo faccio senza rimorsi eccessivi, poichè le illustrazioni ond'è accompagnato il mio scritto, collaborano efficacemente allo scopo, porgendo al lettore un documento grafico migliore di tutte le descrizioni verbali.

Trascurando la produzione meno importante della prima giovinezza, esamineremo l'opera del

CAMILLO BOITO — VEDUTA GENERALE DELLA CASA DI RIPOSO PEI MUSICISTI A MILANO.

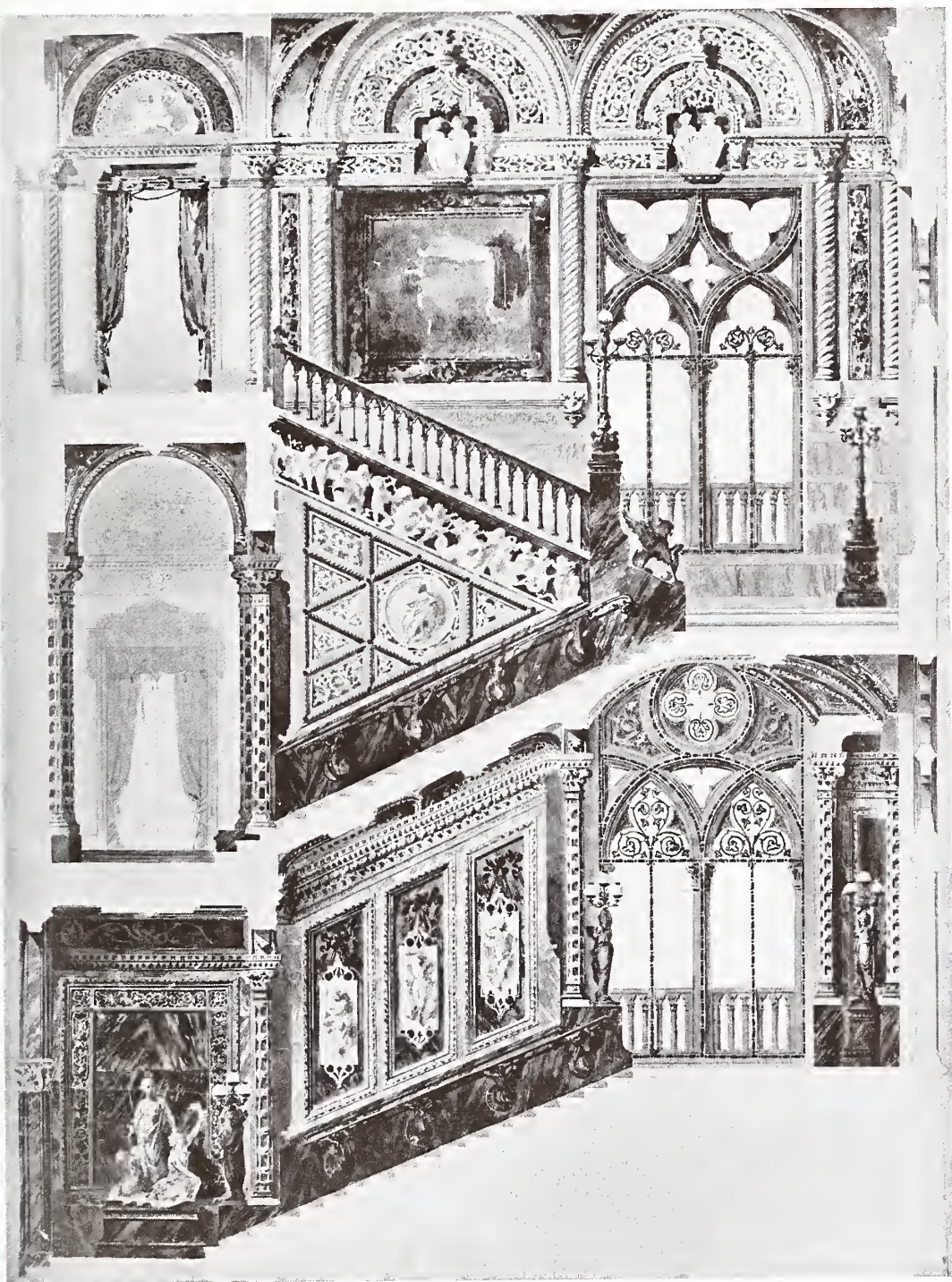
Boito dalla sua assunzione alla cattedra di Brera. Arrivando a Milano, era già uno dei più dotti e geniali medioevalisti e lo dimostrò partecipando al concorso aperto nel 1860 dal Municipio milanese, per gli edifici di piazza del Duomo. Con un bellissimo progetto in stile gotico, assai meglio intonato alla imponente cattedrale, il Boito contrastò vigorosamente la palma alla soluzione classicista e doviziosa d'ornati presentata dal Mengoni. Il primo lavoro del Boito in Lombardia doveva essere la magnifica *Cappella Ponti* nel cimitero di Gallarate. Nel ricchissimo mausoleo potè offrire una concreta illustrazione della sua dominante tendenza a comporre le parti decorative nello stile gotico-lombardo, intagliando un ornamento a *zig-zag* sopra uno degli archi d'ingresso e sorreggendo il fregio delle torrette d' angolo con archi decorativi trilobati. La cappella è tutta rivestita con pietra di Angera, collegata alla muratura laterizia senza il menomo uso di ferro o di altro metallo: non vi fu nemmeno adoperato legname perchè i tetti e le cupole vengono sostenuti da centinature di mattoni.

Attorno alla cappella il Boito costruì il grazioso cimitero e cinque anni dopo, nel 1872, nella stessa cittadina di Gallarate elevò l'arioso, semplice e bell'*Ospedale*, colle membrature caratteristiche in pietra ed i muri rustici. La pianta terrena di questo ospedale è un modello di saggia distribuzione ancora oggi, in tanto progresso evolutivo dell'architettura specializzata negli edifici igienici, per obbedire i recentissimi canoni della scienza medica.

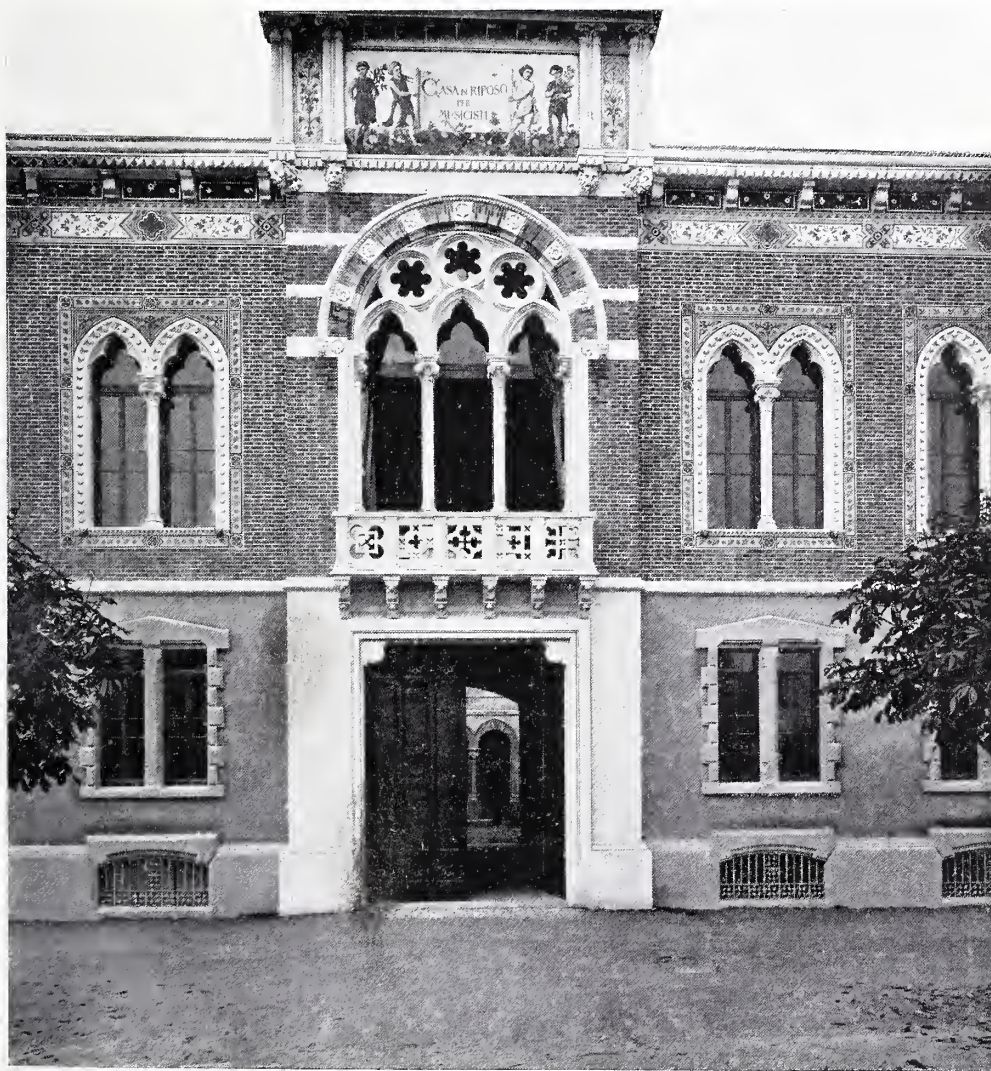
Nello stesso anno Camillo Boito partecipò al concorso indetto a Padova per l'elevazione di un nuovo monumentale palazzo di fianco al vecchio palazzo della Ragione, celebre per il salone immenso, sull'area già occupata dalle antiche prigioni riservate ai debitori morosi, onde rimase il nome di palazzo delle *Debite* anche alla nuova costruzione. Fra gli innumerevoli progetti presentati al concorso, da avversari temibili quali il Viola ed il Donghi, quello del Boito vinse la prova. E cinque anni dopo veniva consegnato finito al Municipio di Padova il pittoresco simpaticissimo edificio, nel quale l'architetto aveva adottati i motivi decorativi della architettura medioevale, modificandoli ed adattandoli, sull'esempio del Violet-le-Duc, ai bisogni del caso, occultandone abilmente l'origine arcaica con una geniale fusione dell'elemento ornamentale colla nuova struttura organica. Squisita in questa opera è sopratutto la decorazione policroma delle bifore al primo piano, delle volte nel portico solenne e gustoso col suo colonnato in botticino, nella cornice superiore, una successione di archetti trilobati, motivo assai caro al Boito.

Il comune di Padova gli affidò — dopo il favore onde fu salutato dalla cittadinanza il nuovo monumento — la facciata nuova del Museo, accanto al convento di S. Antonio, lo scalone, l'atrio inferiore e il vestibolo superiore del Museo stesso; ed il Boito li eresse elegantemente in marmo di Botticino, nel 1878.

L'attività di Camillo Boito era destinata a prodigarsi ampiamente nella città del Mantegna. La ammirazione dei padovani gli affidò ancora, nel 1880, la costruzione delle *Scuole elementari alla Loggia Carrarese*, un vasto edificio in luogo centrale, circondato da spazi liberi e giardini, chiuso all'ingiro da muri di cinta e cancelli, nel qual palazzo il Boito sfoggiò il suo amore e la sua grazia caratteristica negli effetti di contrasto policromo

CAMILLO BOITO — PROGETTO PER LO SCALONE DEL PALAZZO FRANCHETTI A VENEZIA.

fra le membrature in pietra bianca, il fondo laterizio e i contrafforti a fascie chiare intercalate all'uso toscano. In tanto contrasto di colori, la semplicità e la ricchezza si fondono nell'unità d'un insieme armonico ed elegantissimo. Questo edificio scolastico richiama nelle linee generali quello dal Boito eretto a Milano in Via Galileo.

A Padova l'architetto-artista ed erudito doveva lasciare un'altra testimonianza del proprio valore nel dirigere i restauri della basilica del Santo con raro sentimento d'arte. Chiamato nel 1892 ad iniziare l'arduo lavoro, lo ebbe finito nel 1896, compiendovi la più insigne e meritoria delle sue fatiche padovane. Il coro della storica basilica, la cappella dell'abside e quella del Gattamelata si trovavano assai danneggiati dalle modificazioni e dalle superfetazioni subite nei secoli XVII e XVIII, in piena discordanza collo stile originario della chiesa. L'opera vandalica delle epoche corrotte nel gusto estetico ed irrispettose dei capolavori antichi era culminata intorno all'altare di Donatello, smantellandolo completamente, isolando le statue ed i bassorilievi superbi del grande fiorentino, e sostituendo un baroccante altare sovrastato da un baldacchino grottesco, all'altare quattrocentesco.

Le amorose cure di Camillo Boito si diressero

CAMILLO BOITO — CASA DI RIPOSO PEI MUSICISTI A MILANO (CENTRO DELLA FACCIATA).

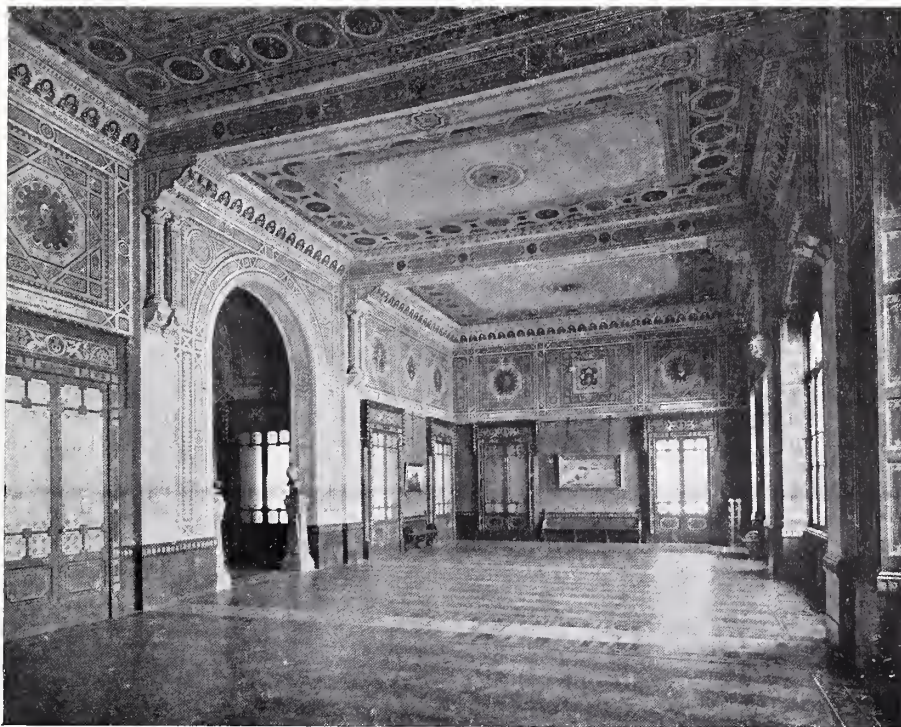
CAMILLO BOITO — CORTILE E CAPPELLA MORTUARIA DI GIUSEPPE VERDI NELLA CASA PEI MUSICISTI.

a restituire nell'aspetto antico l'insigne monumento. Il coro venne liberato dalle casse di canne d'organo che l'ingombravano e ricondotto alla nuda austerità antica; gli sparsi bassorilievi e le statue di Donato tornarono alla collocazione pristina sul ricostrutto altare rievocato mirabilmente dal sapiente intuito del restauratore. Anche gli altari della cappella dell'abside rinacquero nel disegno medioevale colle semplici lastre di marmo sorrette da colonne, sulle quali è tornata gioconda anche la luce per le riaperte finestre antiche, alte e sottili. Il lavoro intelligente, paziente e preziosissimo del Boito, si completò colle tre porte in bronzo nella facciata principale, da lui disegnate e sostituite a quelle di legno, corrose ed anti-estetiche.

A questo restauro padovano, che rappresenta la massima espressione dell'amore intelligente di Camillo Boito ai capolavori vetusti e delle sue facoltà d'interprete delle forme antiche, fa degno riscontro lo scalone di Palazzo Franchetti a Venezia, nel quale la sua fantasia di decoratore potè sbrigliarsi in vaga genialità di trovate, in una inesauribile dovizia di bellezze.

Nella sontuosa composizione il carattere decorativo generale si impronta allo stile ogivale, interpretato con la massima libertà di vena, con una modernità di atteggiamenti veramente straordinaria. La grazia dei torciglioni, delle colonne a mosaico, dei capitelli fantastici, dei marmi ricchissimi, assume un sapore affatto nuovo e contemporaneo, pure svolgendosi sopra un organismo leggero ed agile di architettura gotica. Tutte le risorse tecniche messe dalla scienza contemporanea a servizio dell'arte, vennero acutamente avvantaggiate dal Boito in questa sua opera magnifica. Essa basta da sola a smentire le accuse di aridità e di secchezza decorativa rivolte con stereotipa e ingiusta insistenza all'arte contemporanea del costrurre.

L'insieme di questo scalone dà una impressione di incanto e di sogno: ogni menomo particolare è un piccolo capolavoro di cesello, accarezzato con la meticolosa perfezione degli artefici quattrocentisti.

La più recente opera architettonica di Camillo Boito è la « Casa di Riposo pei musicisti » sorta in Milano per iniziativa filantropica di Giuseppe Verdi.

CAMILLO BOITO — SALONE NELLA CASA PEI MUSICISTI.

Nella leggera semplicità della fronte, nelle linee severe della cappella che ospita le spoglie mortali dell'autore di *Otello* e del *Falstaff*, nei particolari dell'interno e soprattutto nel magnifico salone qui sopra riprodotto, è ancora un atto di fede estetica compiuto dal Boito. Si è discusso intorno a particolarità accessorie della costruzione, si sono aspramente criticate talune originalità di concetti: ma tutti debbono convenire nel riconoscere in questo — sinora — ultimo lavoro del Boito un'ultima battaglia vinta in nome di quegli stessi ideali che il maestro annunziava nel primo tentativo di architetto, nella prima lezione di professore, nella prima sua pagina di scrittore.

Poche esistenze di artisti hanno una così logica, sicura ed organica continuità di svolgimento, pochi ingegni obbediscono così fedelmente ad un preciso ordine di convinzioni, poche produzioni artistiche vantano la unità mirabile ond'è caratterizzata quella di Camillo Boito. Le sue concezioni estetiche tanto più meravigliano colla rigida, inflessibile, entusiastica forza della loro ferma dirittura in quanto escono da una audace e quasi iconoclastica avversione a tutte le rancide pastoie, a tutti i frigidi assiomi della scolastica antica, da un largo e spregiudicato eclettismo aperto a tutte le arditezze.

Nella triplice espansione della sua febbrile attività, ai rinnegati canoni il Boito sostituì un canone solo: la libertà nell'architetto di seguire le proprie tendenze di artista. A tutti gli inceppanti dettami del classicismo e delle norme aritmetiche sostituì l'omaggio doveroso al gusto ed ai bisogni della propria epoca. E camminò sereno verso la realizzazione del proprio sogno: derivare le forme novelle ai raggi non spenti della gloria architettonica nazionale culminata in meraviglie geniali e robuste nell'arte dei maestri lombardi antichi.

*
* *

Quel sogno non è ancora raggiunto. L'epoca nostra di tumultuosa transizione, convulsa dalle febbri preparatrici di grandi rivolgimenti nelle coscienze e nelle cose, non può ancora esprimere dal suo seno forme definitive di un' arte legata intimamente all'anima delle moltitudini e refratta-

ria agli impulsi individuali. La nostra età può e deve compiacersi di aver indicata la via e di aver delineati i segni sicuri della futura arte architettonica.

Il vecchio maestro che saggiamente aveva previsto il lento cammino di tale rivoluzione estetica può discendere lieto, dopo un mezzo secolo, la cattedra benemerita, nell'orgoglio di aver raggiunta la meta in quanto era umanamente raggiungibile.

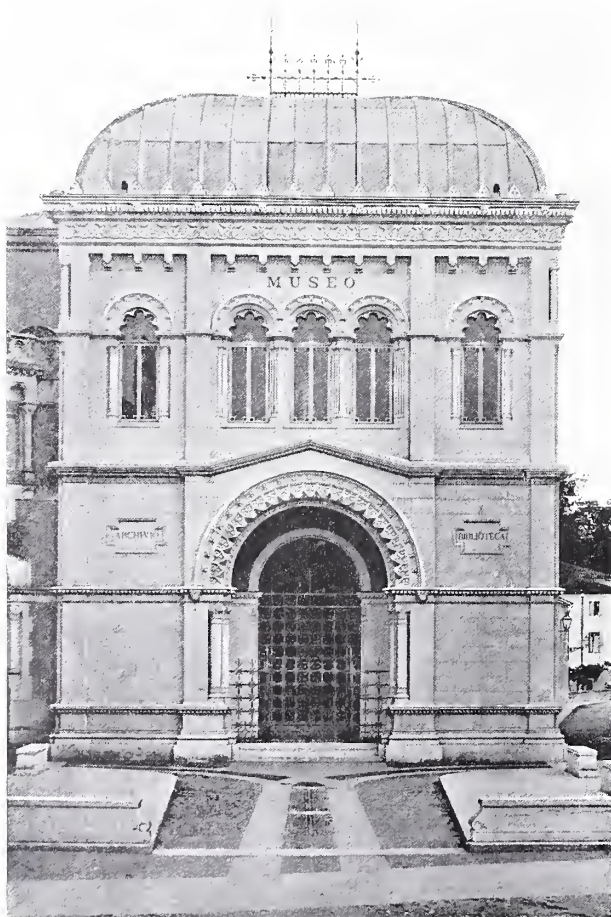
Ma la lunga coorte dei proseliti che fra pochi giorni lo attornierà nel palpito affettuoso e riconoscente della solennità glorificatrice, al suo esempio deve attingere la tenacia perseverante e la fede immutabile nella sapiente direttiva di marcia eloquentemente segnata da Camillo Boito nel suo apostolato cinquantennale alla scuola di Brera.

L'ora si è fatta più propizia. Un più vasto sentimento del bello si diffonde nella massa; un più consapevole culto delle forme antiche si inizia, un meno sarcastico sogghigno collettivo accoglie gli atteggiamenti strani ed inusitati dello stile nuovo al quale il maestro non voltò le spalle, come tanti ciechi e gretti misoneisti, ma proclamò utile materia da riaddurre nello spirito italico dal quale sbocciò primamente.

La ricchezza che si sviluppa e cresce per il rifiorire in Italia delle industrie e dei commerci, preludia lietamente alla rifioritura dell'arte architettonica, la più utile, la più necessaria, la più intimamente legata alla vita. Essa non è ancora ma diverrà.

Alle voci commosse degli allievi, nelle prossime onoranze a Camillo Boito, si uniranno le voci di quanti nella luce delle speranze risuscitate e nella vibrante trepidazione dell'attesa, vorranno salutare in lui il gagliardo pioniere e l'artefice più vigoroso dell'attuale risveglio architettonico in Italia.

Il saluto sarà un dovere assai grato. E i salutanti saranno entusiastica falange.

Guido Marangoni.

CAMILLO BOITO — FACCIATA DEL MUSEO DI PADOVA.

ZANTE FIOR DI LEVANTE.

D occidente della Morea, la *nesos Pelopis* degli antichi e da essa lontana appena una trentina di chilometri; a mezzogiorno di Corfù, cara ad Elisabetta d'Austria; a nord delle Strofadi, già regno delle inospiti, mitiche Arpie; bagnata tutto intorno dallo Jonio tepido ed azzurro, sorge Zante, l'aurea Zacinto degli antichi, il Fior di Levante dei Veneziani.

Immaginate, dice l'Issel che meglio d'altri di recente l'ha descritta, « un'isola che misura trentasette chilometri da tramontana a mezzogiorno, quanti ne intercedono fra Bologna e Modena, e non più di diciassette nel senso della larghezza, che si erge da un lato in rilievo montuoso, dai versanti ripidi, dal profilo tondeggiante, dall' altro in gruppi di colline, tra le quali torreggia, verso l'estremità sud-est, il monte Scopós: in mezzo, una pianura fertilissima mirabilmente coltivata a vigne, olivi e alberi fruttiferi diversi. Lungo la riva orientale, appiè delle colline, si estende una città, di quasi diciassettemila abitanti, linda, allegra, dalle lunghe vie fiancheggiate di portici, dagli svelti campanili, dagli ampî scali soleggiati, ove si affaccendano barcaioli e facchini intenti al carico e allo scarico delle navi. Nella amena campagna, tra il verde smagliante delle ville e dei giardini e sul pendìo dei colli, più di quaranta villaggi dalle casette biancheggianti, aggruppate intorno a chiese e cappelle di leggiadro aspetto. Ivi quasi sempre limpido cielo e placido mare. Il clima, perennemente primaverile, favorisce ogni migliore produzione. La popolazione, gentile, gaia, laboriosa, in sè raccoglie l'ingegno pronto della stirpe greca, la vivacità

IL MOLO DI ZANTE.

e la grazia dei Veneziani, i quali ivi lasciarono traccie profonde del loro dominio ». [1]

Le occupazioni preferite sono l'agricoltura e i commerci. Anche l'industria, almeno manuale, non è però trascurata e sono noti a tutti i mercati d'Oriente le coperte di lana, i tessuti zacintî di seta e i vasi in ceramica originalmente lavorati. L'uva, di cui sono feconde le sue vigne, produce vini rinomati e il tipo *passolina*, detta di Corinto, dà luogo ad una forte esportazione. Così la coltura degli ulivi e degli alberi da frutta in generale. Guadagni notevoli le procurano le sue saline di mare. Di natura vulcanica com'è, è visitata spesso da terremoti e al suo capo sud-est, detto della Cera, ha varie sorgenti di bitume, utilizzate fin dai tempi di Erodoto, e che « forniscono ancora, secondo il Réclus, circa cento barili di liquido all'infuori della raccolta annuale che si fa in aprile ».

La città di Zante guarda le coste della Grecia e sorge quindi sulla riva orientale, ma con un aspetto tutto italiano, anzi veneziano, come ben confermano le rovine di vecchie costruzioni e il carattere generale degli edifici. La sua popolazione non è che un terzo di quella di tutta l'isola (45.000) che l'ha distribuita in varî villaggi e borgate sopra i suoi 438 chq. di superficie. Dei boschi che in antico le meritarono il titolo omerico di *selvosa* e quello virgiliano di *nemorosa*, non rimangono che poche traccie in alcuni ameni pendii. Le colline di Zante sono quindi nude e brulle e la pianura sottostante e da esse chiusa è quasi dappertutto povera di acqua, salvo che nella parte più bassa.

UNA VEDUTA DI ZANTE.

La piccola metropoli del paese è « disposta ad arco, in posizione assai pittoresca sulle rive di una piccola baia, irregolarmente semicircolare, aperta presso l'estremità sud-est dell'isola ». Ha case per lo più modeste, sebbene non le manchino palazzi e monumenti. E degni di nota, tra questi, le chiese di S. Nicolò al Molo e di S. Dionigi, il Teatro Fo-

[1] Arturo Issel, *In vacanza. Gite e studi.* Roma, Soc. Ed. D. Alighieri, pag. 1-2.

scolo e il Casino, i ricordi marmorei al Solomos, al Foscolo e al Maitland; il palazzo dei Conti Roma; vari archi e costruzioni veneziane.

Lord Maitland, come governatore delle Jonie durante il dominio inglese, recò ad esse una larga serie di beneficî.

Dionisio Solomos, nato al Zante nel 1798, ma educato in Italia, celebrò in versi inspirati gli eroici sforzi panellenici del 1821.

IL PORTO DI ZANTE.

Ugo Foscolo, greco di nascita, veneto d'origine, dopo di essere diventato poeta famoso, lontano dalla terra ov'era nato ed esule da quella di elezione, consacrò al Zante i suoi ultimi sogni e le sue più vive aspirazioni. A Zacinto trascorse la sua prima fanciullezza; e Zacinto, a lui adoratore dell'antica greca bellezza, piena la mente delle gesta e dello spirito dell'età eroiche, appariva sacra:

Sacra città è Zacinto! Eran suoi templi
Era ne' colli suoi l'ombra de' boschi
Sacri al tripudio di Diana e al coro;
Nè ancor Nettuno al reo Läomedonte
Muniva Ilio di torri inclite in guerra.
Bella è Zacinto! A lei versan tesori
L'angliche navi; a lei dall'alto manda
I più vitali rai l'eterno Sole;
Candide nubi a lei Giove concede
E selve ampie d'ulivi, e liberali
I colli di Lïèo; rosea salute
Spirano l'aure, dal felice arancio
Tutte odorate, e dai fiorenti cedri. [1]

In Zacinto, egli sognava di poter trovare il suo ultimo riposo, pur presentendo la tragica sorte di dover morire esule e solo. E si ricordi a conferma il noto, bellissimo sonetto:

Nè più mai toccherò le sacre sponde
Ove il mio corpo fanciulletto giacque, ecc.

Sull'isola di Zante al secolo XVIII si legge una sapiente relazione, tuttora inedita, in una lettera del Provveditore Girolamo Donado (1767-69) ai Rettori di Zante e di Zara [2]. Un' altra relazione, pure assai interessante, diede della bellissima isola il Provveditore Angelo Memmo nel 1794 [3]. Ciò

[1] *Le Grazie*, Inno primo.

[2] Archivio di Stato in Venezia, B. 132, Inquisitori di Stato.

[3] Per nozze Memmo - De Giovanni, Venezia, Tip. del Commercio, 1867.

ZANTE

che ne pensava Ugo Foscolo è poi noto a quanti hanno presente, coi versi più sopra citati, la lettera da lui scritta al Bartholdy ai 20 settembre 1808 e in generale il contenuto delle sue opere.

STATUA DEL POETA SOLOMOS.

La casa ov'egli nacque fu ora trasformata in biblioteca, e, sebbene sia stata alquanto danneggiata dal terremoto del 1893, già illustrato dai nostri prof. Issel ed Agamennone, conserva il suo vecchio carattere di semplice solidità. I zantioti v' hanno apposto all'esterno una lapide e le rivolgono cure continue. Nella Biblioteca, diretta dal prof. Spiridione De Biasi, dotto cultore di studi, si vanno raccogliendo i documenti della cultura italiana nelle Jonie, che dall'epoca del dominio veneziano in poi non ha tralasciato di affermarsi con uomini ed opere insigni.

Nella città il viaggiatore, mentre resta colpito dai richiami più gloriosi del passato, e può esercitare la sua curiosità nei campi più diversi della geologia e della storia, dell'arte e della letteratura, può dilettarsi nell'osservazione dei costumi in cui si mescolano in modo nuovo e inaspettato le tendenze millenarie del Mediterraneo colle abitudini greche, latine e veneziane. « All'alba, scrive l'Issel, compariscono alcuni pastori che conducono armenti di capre, le quali forniscono agli abitanti il latte per l'asciolvere del mattino. Arrivano quindi i villani della campagna col somarello carico, il quale porta quasi sempre sotto il basto una coperta di lana a striscie di varî colori, tessuta dalle donne del paese. Si aprono allora i fondaci, nei quali i campagnuoli vanno a fare incetta di derrate d'ogni maniera, e gli stambugi del mercato, in cui sono esibiti i commestibili di uso più comune: grosse olive sott'olio, succosi aranci, lunghe filze di fichi secchi, pesci salati, polpi diseccati e il bizzarro *chaloà*, che consiste in una pasta giallastra, vischiosa e filamentosa, formato di olio di sesame

A GENERALE.

e zucchero. Nell'estate e nell'autunno le più squisite varietà di frutta dell'Italia meridionale e della Grecia sono qui rappresentate. Mentre le massaie vanno da una bottega all'altra a far provviste, incomincia il via vai della gente che accorre verso il centro della città per ragion di negozi o per sgranchirsi le membra. Lungo gli scali della marina, ampi e soleggiati, si trattano le pratiche relative al commercio ed alla navigazione; e qui spesso s'incontrano quei tipi così caratteristici di marinai greci, dal volto abbronzato, dall' occhio vivace, dai lunghi baffi neri, gente rotta alle fatiche ed ai pericoli » [1].

E con essi appariscono a Zante, specialmente nei dì festivi, gli abitanti dei villaggi, gente forte ed ossuta, non priva talora di grazia, congiunta nelle donne a una certa mollezza. Ma è più vezzo che dote, come ben mostrano vicino ai bellissimi

1 *Opera citata*, p. 12-13.

BOULEVARD D'OLGA.

ZANTE — S. NICOLA.

canti d'amore, tradizionali in tutte le isole Jonie, quelli pieni di movimento lirico che trattano di patria e di guerra. Scorrendo i nomi di quei villaggi s'incontrano i nomi più strani: Cherí, Agalàs, Oxocòra, Plemonàrion, Ortoniès, Litachiá, Musáchi, Macherádon, Langadáchia, Catastárion. I titoli e gli epiteti omerici ci riappariscono destando in noi una visione di macchie bianche, isolate da boschi, e cinte, sotto un cielo senza nubi, da un mare ampio ed infinito. Ci tornano in mente i vecchi inni dei poeti, rivediamo come in un quadro la storia delle Jonie dalle ère antichissime ai tempi dei greci e dei romani, e poi via via le loro vicende sotto i signori feudali, la Repubblica di Venezia, i Turchi, i Francesi e l'Inghilterra; ed è con compiacenza, mista alle più vive speranze, che scorrendo le opere che le illustrano, e pel Zante quella bellissima pubblicata dall'Arciduca Luigi Salvatore d'Austria [1], ci cadono sott' occhio i documenti della

[1] *Zante*, 2 volumi, Allgemeiner e Specieller Theil, Prag, Druck und Verlag von Heinrik Mercy Sohn, 1904.

IL TEATRO FOSCOLO.

S. SPIRIDIONE « TIS GURNES », SOBBORGO DI ZANTE,
OVE IL FOSCOLO DESIDERAVA ABITARE TORNANDO NELL'ISOLA.

ACROTIRI, ALTRO SOBBORGO PREDILETTO DAL FOSCOLO.

ORTI DEL ZANTE.

LA PIANURA DI ZANTE.

meravigliosa efficacia della dominazione e della cultura veneto-italiana in quelle terre.

Al Zante una ristretta ma nobile schiera di famiglie conserva gelosamente le tradizioni nostre; buona parte del popolo intende e parla ancora il veneziano. I termini commerciali e marinareschi sono quelli adoperati lungo tutte le rive in cui ebbe dominio il leone di San Marco, e spetta quindi a noi di far tesoro di tuttociò, perchè la memoria del passato non si perda e più laborioso, più ricco e più felice sia l' avvenire.

AUGUSTO MICHIELI.

NB. — Le fotografie qui unite devo alla gentilezza del Conte Messalà e del Prof. Spiridione De Biasi.

Per l'isola del Zante in generale cfr., oltre le opere citate, D.R PARTSCH, *Die Insel Zante*, in Petermann's Mitteilungen, 37 B., Gotha, Perthes, 1891.

LA CASA DI UGO FOSCOLO.

LA CHIESA DI S. SPIRIDIONE.

UNA SELVAGGINA REALE: LO STAMBECCO.

SE il cervo è considerato come il signore della foresta, lo stambecco merita d'essere chiamato il re della montagna. I suoi titoli di nobiltà gli spettano di diritto per la remota anzianità della sua razza, per la purezza della sua discendenza e per la superiorità della sua specie.

La sua membruta corporatura, il suo incedere superbo, la resistenza eccezionale del suo organismo, la finezza dei sensi e l'insuperabile virtuosità dei suoi muscoli; tutte queste peculiari qualità lo designano naturalmente come il principe legittimo delle superne alture.

A meno che impellenti circostanze non ve lo consiglino, allo stambecco non garba condurre una vita errante, una esistenza nomade, a cui sono assolutamente indifferenti i camosci ed altri animali congeneri delle Alpi. Nella valle dove ha eletto la sua dimora, vi rimane; se un pericolo lo minaccia, se ne allontanerà fintanto che dura, per reintegrare la sua residenza, non appena i suoi timori si saranno dileguati. Il suo temperamento sedentario gli consente di conoscere a fondo il suo dominio, di precisarne la topografia nei minimi dettagli, di possedere, senza limitazione, la zona che lo ospita, mettendosi in grado di tramutare i suoi quartieri a seconda dell'avvicendarsi delle stagioni, e premunendosi, in certo qual modo, contro gli avvenimenti periodici od incidenti che turberebbero la sua quiete, od attenterebbero alla sua incolumità. Sommamente premuroso a non infeudare la sua indipendenza, esso non può tollerare la vicinanza

IL RE E IL SEGUITO SI AVVIANO AL LUOGO DI CACCIA.

UN ACCAMPAMENTO REALE A ORVIEILLE (2190 M.).

di altri animali, anche sapendoli innocui. Eppure gli piace la vita in comune, raggrupparsi in piccole colonie di alcune diecine di individui, a capo delle quali vigilano i maschi più anziani, dirigendone le sorti.

Lo stambecco è il simbolo vivente della montagna. Il suo pelame fulvo, ruvido e folto, ricorda l'erba irsuta e corta, che fascia, a guisa di sciarpe, i pinacoli delle creste. Le sue corna potenti, bitorzolute e squamate, fanno pensare agli sbalzi addentellati dei dirupi. Ed i suoi garetti d'acciaio non hanno una qualche analogia col fusto contorto e duro del rododendron, che l'irrompere delle valanghe e la perenne sferza delle raffiche non riescono a svellere?

Accanto agli stambecchi esistono ancora alcuni grossi animali; al di sopra, nessuno. Se le aquile e gli avvoltoi si librano talvolta sulle vette annevate delle Alpi, il loro nido e la loro stazione abituale trovansi in zone inferiori. Sotto qualsiasi rapporto, lo stambecco occupa il primo posto nella fauna alpina; ne è il rappresentante più schietto, quello che meglio e più sintetizza i caratteri generali della famiglia, la cui organizzazione si confà maggiormente alle rigorose condizioni d'ambiente, quasi fosse l'esponente della severa e rude natura alpestre.

* * *

Alcuni naturalisti pretendono che lo stambecco sia stato organizzato piuttosto per abitare le regioni inferiori delle Alpi che vicino ai ghiacciai, dove suppongono sia stato cacciato in seguito all'invasione dell'uomo nelle valli alpine. Questa ipotesi può reggere riguardo ad altre specie di animali montani, di cui si poterono seguire e controllare le successive alterazioni fisiologiche, in vista di adattare le funzioni di vita alle modificate influenze ed esigenze dell'ambiente di trapiantamento.

Ma lo stambecco, dalla sua apparizione sul globo, ha sempre vissuto nell'alta montagna, perchè il dispositivo del suo organismo è stato ordinato in modo da esplicarvi compiutamente il ciclo della sua vitalità.

I geologi hanno constatato, difatti, che lo stambecco, in ogni tempo, non si mosse dalle balze alpine: le sue spoglie abbondano ove il terreno è più accidentato e nel raggio degli antichi bacini glaciali, mentre mancano quasi del tutto nelle bassure, a meno che non vi siano state trasportate

dalle piene dei fiumi. Un altro postulato, che milita in favore della nostra tesi, è dato dal fatto che sul versante meridionale delle Alpi, ove il clima è meno rigido, la presenza del cornuto ruminante non potè mai essere stabilita.

Del resto, basta osservare come si comportano i congeneri dello stambecco europeo, che abitano le alte valli del Caucaso, dell'Hindou-Kouch, del Karakorum e del Tien-Chan. Su questi monti, poco abitati ed ancor meno percorsi, il rupestre quadrupede, non avendo minimamente ad inquietarsi della vicinanza dell'uomo, potrebbe benissimo pascersi agli abbondanti e grassi pascoli degli altipiani, se tale fosse veramente il suo istinto; invece esso dimora permanentemente sugli estremi cocuzzoli, tra le nevi e i ghiacci, ove il cibo è più scarso e la vita meno favorevole, perchè là, solo, il suo organismo trova elementi adatti al suo normale funzionamento.

Se lo stambecco ha potuto resistere alle influenze trasformatrici ed annientanti dell'evoluzione cosmologica, che tante rivoluzioni operò nel mondo animale, e se non soccombette nemmeno all'azione distruggitrice della civilizzazione, che a poco a poco penetrò nei più fondi meandri delle Alpi, ciò deve appunto alla natura ed ubicazione del suo domicilio d'elezione. L'esistenza essendovi subordinata a speciali predisposizioni organiche o ad un acclimamento rigidissimo, le specie in lizza furono sempre scarse e con resistenze dinamiche tra loro sproporzionate; la lotta per la vita non poteva, per conseguenza, presentarsi così accanita e continua come altrove. D'altro canto, soggiornando in luoghi appartati ed impervii, lo stambecco potè passare per lunghi secoli quasi inosservato all'uomo, il quale, solo dopo il perfezionamento delle armi da tiro, fu in grado di dargli la caccia.

VALSAVARANCHE (AOSTA) — RISERVA REALE DI CACCIA.

*
* *

Come ebbimo già a rammentare, l'esistenza dello stambecco è antichissima. Se ne rinvennero traccie nei terreni che fanno parte dell'êra « pliocenica ».

La sua presenza è stata accertata, in modo irrefutabile, fra gli animali che fecero parte della fauna «*post-glaciale*»; egli è dunque contemporaneo del «*Rinocero tichorinus*», dell'«*Elephas meridionalis*» e di altri favolosi quadrupedi antidiluviani, che soggiacquero ai successivi sconvolgimenti geologici del quaternario.

Col graduale ritiro dei ghiacciai, lo stambecco sempre più scemando, fino a scomparire del tutto, in parecchi punti delle Alpi. Le cause di questa diminuzione vanno attribuite alla sua poca fecondazione e principalmente alla natura dei luoghi dove abita. L'alta montagna è difatti ricca di frequenti cataclismi: ghiacciai che crollano provocando inondazioni di intere valli; falde di giogaie che si squassano e scoscendono fragorosamente rovi-

I BATTITORI DISSEMINATI SUL VERSANTE.

si addentrò vieppiù negli estremi anfratti delle Alpi, stabilendosi nei massicci più remoti ed elevati. Dalle vestigia ch'egli seminò lungo la rotta delle sue migrazioni, dall'uno all'altro gruppo montuoso, si potè determinare la sua distribuzione nelle valli alpine, e seguirne le vicissitudini attraverso i secoli.

Ai primordi dell'umanità, alle epoche delle caverne e delle palafitte, lo stambecco era comune a tutta la linea della catena alpina, dalle Graie alle Noriche. Ma la razza anzichè crescere in numero o rimanere stazionaria, col volgere degli anni, andò

nando tutto un fianco del monte; eppoi, da ogni lato, frane e valanghe di neve, che si rovesciano dai culmini e spazzano quanto incontrano nella loro precipitosa discesa. Tutti questi ed altri molteplici fenomeni meteorici e sismici, cagionano talvolta vere stragi nelle zone dove avvengono con subitanea intensità. Cotali flagelli, isterilendo con le loro devastazioni considerevoli estensioni di terreno, spopolano delle contrade tutte, provocando radicali esodi fra gli esseri che vi hanno dimora consueta.

UN CAMOSCIO — TELEFOTOGRAFIA OTTENUTA A DUE CHILOMETRI DI DISTANZA.

Non v'è da stupirsi se in così svantaggiose condizioni di vita, le colonie di stambecchi andassero diradandosi a dismisura, tanto da ridursi non palesi agli alpigiani stessi.

DUE VITTIME.

Nei tempi storici i pochi naturalisti che impresero a descrivere questo animale, già ne deplorarono la rarità, lamentandone la scomparsa dai luoghi che prima l'ospitavano. Il fatto poi che accreditati zoologi lo ritraggono fantasiosamente, narrandone i costumi in un modo affatto puerile e favoloso, lascia adito alla convinzione che, data la sua crescente scarsezza, essi si limitarono a dare una veste più o meno scientifica ed attendibile alle frottole che correvano nei paesi montani sul misterioso quadrupede.

Polibio, a quanto riferisce Strabone, fu il primo a far menzione dello stambecco, che raffigura ad un cavallo, con la testa di cervo, il collo ed il petto di cinghiale, e col ciuffo sotto il mento! Con non minore inverosimiglianza si esprime Plinio, il quale nel vantare la meravigliosa agilità degli stambecchi, racconta che, per varcare gli ostacoli, essi piegano le corna sulla schiena, inarcano le gambe, e, formando del corpo come una ruota, rotolano siffattamente a traverso i precipizi! Gordien dice che i Romani, per certi spettacoli di circo, si facevano venire a Roma non meno di 100 o 200 stambecchi!

Come e dove reclutassero questa « troupe » non si sa!

Verso il quindicesimo secolo, secondo quanto poterono appurare le nostre indagini, lo stambecco stava esulando dalle montagne svizzere. La cattura occasionale di un individuo, costituiva un avvenimento cinegetico eccezionale, tanto che le cronache locali ne registravano dettagliatamente le straordinarie peripezie. Per allontanare l'eventualità di una di forza e di intrepidezza, onore di cui i camosci non furono mai giudicati degni!

Anche le valli tirolesi albergavano nei loro recessi alcuni greggi di stambecchi, che gli arcivescovi di Salzburg avevano presi sotto la loro protezione. Le loro precauzioni si spinsero al punto da far costruire fin sugli estremi schienali dei contrafforti, delle capanne per i custodi adibiti alla vigilanza della nobile selvaggina! Nonostante questa rigorosa

BATTITORI CHE PORTANO STAMBECCHI.

completa distruzione, in alcune località si escogitarono misure proibitive. Nel 1612, in Engadina, la caccia allo stambecco era interdetta sotto pena di 50 corone di multa. Ma i divieti a nulla valsero. La scarsità ognor più manifesta della preziosa selvaggina, non faceva che aumentare il valore commerciale delle sue spoglie, che si negoziavano di contrabbando, e venivano disputate a caro prezzo.

Bentosto, a malgrado dei ripetuti tentativi di importazione e di acclimamento, sul territorio elvetico, lo stambecco non figurò più che sugli stemmi di alcuni paesi e di qualche famiglia, come simbolo sorveglianza e le pene severissime a cui andavano incontro i cacciatori di frodo, in meno di cinquant'anni, lo stambecco non vi fu più che una tradizione, e continuò a vivere solo nelle leggende contadinesche, durante le veglie invernali!

Al principio del secolo scorso si annoveravano ancora sporadici relitti, sperduti negli anfratti del massiccio del Monte Bianco e delle costiere che si diramano dal Cervino. Non lungi da questo gigante alpino, in fondo alla Valpellina, una petulante piramide rocciosa porta ancora il nome espressivo di « Dent des Bouquetins ». Ma anche da questi romiti

TRASPORTO DELLA CACCIAGIONE.

luoghi quei pochi stambecchi non tardarono ad essere uccisi, estirpandone totalmente la razza.

Le ultime colonie erano ormai ridotte ad alcune decine di capi, rifugiati nei selvaggi valloni attinenti al gruppo del Gran Paradiso, nelle Alpi Graie. Quivi, grazie ad una legge emanata in tempo, che ne vietò severamente la caccia, la specie potè riprodursi, ripopolando una considerevole distesa di montagne, del mammifero più bello e raro che vanti la fauna alpina.

Lo stambecco d'Europa, come lo chiamano volgarmente i naturalisti, la « Capra ibex » di Linneo, o l'« Hircus ibex » di Brisson, è attualmente il più grosso ruminante che viva allo stato libero sulle Alpi. Più membruto e sviluppato del camoscio, la sua corporatura può essere paragonata approssimativamente a quella di un becco domestico adulto. Il tronco è alquanto più tozzo e raccolto, un po' cilindrico, e le gambe hanno maggior snellezza. Generalmente il pelame è fulvo-piombo, biancastro sotto il ventre e il petto, giallognolo internamente alle coscie e alle ascelle; dall'occipite alla coda corre una striscia castano-scura, da cui partono delle diramazioni, che scendono lungo i fianchi e le gambe. Il colore del mantello non è costante: varia con l'età, il sesso e le stagioni. Il pelo, apparentemente ruvido, è soffice e morbido, per la folta e finissima lanugine che lo imbottisce la maggior parte dell'anno. I maschi portano sotto il mento, ma solo d'inverno, un ciuffetto di peli setolosi, che sorpassano di qualche centimetro i rimanenti, non mai però da foggiare il magistrale barbone, col quale l'hanno raffigurato più volte compiacenti disegnatori e poco scrupolosi naturalisti!

La testa è alquanto più corta nel maschio che nella femmina; in questa è piuttosto schiacciata ed angolosa, nell'altro ha un non so che di nobile e di imponente, un portamento che esprime forza e risolutezza. Durante la corsa, lo stambecco tiene il capo leggermente rovesciato indietro, forse per il peso eccessivo delle corna; in riposo lo porta invece un po' abbassato. Particolarità specialissime allo stambecco sono le convessità pronunciate del muso e del cranio, separati da una sella sfenoidale marcatissima. Gli zoccoli, durissimi, a spigoli taglienti, si dilatano quando l'animale cammina su di una superficie levigata; le unghie anteriori sono di circa

un terzo più lunghe delle posteriori per il maggior peso che hanno a sopportare; le corna sole pesano talvolta fino a 15 chili!

Le voluminosissime corna che ornano il cranio dello stambecco, dandogli un certo che di maestoso e fiero, costituiscono la sua caratteristica più spiccata, l'insegna per cui volgarmente si contraddistingue la sua razza. Tali corna emergono dalla sommità della fronte, ricurve, a guisa di roncola, con le punte divergenti e riverse all'indietro. Depresse ai due lati interni, con lo spigolo smussato, esse presentano esternamente dei cercini rialzati o nodi, sparsi irregolarmente, che taluni supposero debbano indicare l'età dell'animale. D'una tinta grigio-argilla, con lievi macchiettature ocracee, nell'individuo adulto, le corna misurano una lunghezza massima di 90 centimetri, su circa 30 di circonferenza basale.

L'erronea credenza, invalsa presso molti autori, che si debba computare l'età dello stambecco dal numero degli sbalzi dentellati delle corna, ebbe origine dal fatto che in parecchie varietà di ruminanti, ad ogni anno di crescenza, corrisponde effettivamente un'intaccatura circolare alla base delle corna. Ma la comune teoria fa eccezione per lo stambecco, tanto è vero che si è potuto stabilire, che un individuo di 15 anni, può avere da 25 a 30 nodi alle corna! Studiando il fenomeno specifico su gran numero di individui, si osservò che vi sono bensì dei segni sincronici che coincidono allo sviluppo annuale dell'animale, ma consistono in lievissimi cerchietti, incisi nelle cavità che separano i bitorzoli annulari. Tenendo conto del cercino di base, sepolto sotto i peli, e di quello della punta, che, essendo per lo più logorato dal continuo fregamento di quella parte contro le roccie, è reso quasi impercettibile, si arriva a determinare con esattezza l'età dell'animale.

La grossezza dei nodi e delle corna è subordinata all'abbondanza o meno del margine di cui è provveduta la località, dove lo stambecco risiede abitualmente; nel primo caso le corna sono più sviluppate, con nodi molto pronunciati e distanti tra loro; se il pascolo scarseggia, le corna rimangono brevi e sottili, gli anelli poco accusati e come stipati l'uno sull'altro.

Sull'impiego di queste poderose corna, i naturalisti d'un tempo, che usavano affidare i fili del loro ragionamento all'estro di una fertile e desta imaginazione, si sbizzarrirono in trovate le più geniali

GUARDIACACCIA E BATTITORI DOPO LA CACCIA REALE.

DOPO UNA GIORNATA DI CACCIA.

ed amene le une delle altre, in contraddizione palese, beninteso, con la logica e col più ridotto buon senso. Si pretese ch'esse debbano servire a rigettare le pietre che rotolano dalla montagna, ad attutire le cadute dell'animale e persino come mezzo di locomozione! Saltando un precipizio, lo stambecco vi cade con la testa avanti; le corna, prodigiose molle, lo rimbalzano sui quattro piedi! Oppure, foggiandosi a ruota, gira su sè stesso giù per le chine montane: le corna sono sempre là a proteggerlo da qualsiasi urto men che benigno! Ma anche per morire, eroicamente, lo stambecco si vale delle sue corna portentose; quando sente scoccare l'ora suprema, egli sale sul più alto dirupo, punta le corna contro una grossa pietra, e gira e rigira finchè non sieno totalmente consumate; allora cade e muore!

In verità le corna non gli servono che come arma di difesa ed offesa, alla conquista della femmina, durante gli amori, a proteggere la prole dalle razzie dei rapaci, e magari anche per grattarsi la schiena! Gli stambecchi lottano tra di loro alzandosi sulle gambe posteriori e cozzando le corna, fortemente.

Veramente straordinaria è la finezza dei sensi nello stambecco. La sua vista acutissima discerne perfettamente se un fatto anormale capita a parecchi chilometri di distanza. Più raffinati sono ancora l'olfatto e l'udito: egli sente a grande lontananza l'avvicinarsi di un cacciatore, anche se nascosto dietro una cresta. Un rumore insolito: urto di scarpe contro i sassi, colpi di tosse mal repressi, bisbigli sommessi di voce, bastano a metterlo in fuga, senza che il cacciatore se ne accorga e che indovini poi la ragione per cui, malgrado le infinite precauzioni, la preda agognata abbia potuto mettersi in salvo, proprio quando egli era sicuro della sua cattura.

Trascorrendo la vita in luoghi inaccessibili, sospesi tra cielo e terra, gli stambecchi pare non debbano preoccuparsi circa l'eventualità di incursioni nemiche. Eppure stanno sempre in guardia; vigili e cauti, nulla loro sfugge di quanto accade nel raggio della loro residenza. Mentre il gregge si pasce tranquillamente lungo una pendice erbosa, un vecchio maschio si pone in vedetta su una rupe preminente a scrutare la valle. Al menomo sospetto, la scolta lancia un grido d'angoscia caratteristico,

ALCUNE VITTIME.

che somiglia a uno starnuto; la tribù, avvertita del pericolo, si raggruppa in fretta, e, con alla testa i maschi più anziani, si slancia a rompicollo a traverso i dirupi più scoscesi, sale o scende vertiginosamente precipizi a picco, scavalca breccie e ghiacciai, fintanto non abbia raggiunto il culmine del monte, un punto che la metta al riparo e donde possa dominare e scandagliare i due versanti del contrafforte.

Durante la corsa lo stambecco è di una destrezza meravigliosa; il suo colpo d'occhio è pronto e sicuro, i movimenti sono fulminei e precisi, la sua forza ed agilità tali, ch'egli s'arresta istantaneamente sull'orlo di un abisso o sul filo tagliente di una roccia. D'una virtuosità acrobatica eccezionale, non vi sono difficoltà od ostacoli che lo trattengano, e davanti a cui egli titubi un attimo per sormontarli. Senza slancio alcuno egli spicca un salto da 10 a 15 metri di altezza, su di una punta di roccia, dove le sue quattro zampe stanno appena, per rimanervi un secondo in equilibrio, e rimbalzare su altri picchi, laterali od inferiori. Come una palla elastica, egli precipita senza esitare da una altezza di venti metri, rimbalzando per quasi altrettanto dall'altra parte. Pareti verticali, su cui non si distinguono asperità di sorta, sono oltrepassate di volo. Caratteristica è la manovra alla quale ricorre lo stambecco per salire camini verticali a pareti levigate: egli salta coi quattro piedi su una delle facciate, vi aderisce un mezzo secondo, si raccoglie ad arco e risalta immediatamente sull'opposta parete, guadagnando ad ogni balzo qualche metro di altezza. Il movimento è rapidissimo: pochi secondi bastano per superare parecchi metri di altezza. Si sono visti stambecchi in cattività ripetere un identico giuochetto, nell'angolo d'incontro di due muri altissimi ed intonacati.

Gli stambecchi paiono insensibili al freddo. Cacciatori degni di fede hanno osservato dei vecchi maschi rimanere per delle ore sul vertice di una cresta, immobili come statue, esposti alle raffiche della tormenta; più tardi, quando vennero uccisi, si constatò, forse senza che loro se ne accorgessero, che avevano le orecchie gelate! Questa resistenza alle basse temperature indusse il naturalista Gessner a supporre che le regioni fredde siano indispensabili alle funzioni vitali dello stambecco, un rialzo costante di termometro potendo financo accecarlo!

La dimora abituale dello stambecco è compresa nella zona occupata dai pascoli alpini, dal limite superiore della vegetazione arborescente fino alla regione delle nevi perenni. Sul tardo autunno e durante l'inverno non è raro ch'egli scenda nelle foreste ed in vicinanza dei villaggi a cercarvi riparo ed alimento. A Cogne e a Valsavaranche, nella rigida stagione, si vedono, soventissimo, branchi di stambecchi invadere i pensili campicelli di segala, distruggendone la germogliata.

Lo stambecco si pasce di graminacee, di androsace, di artemisie, di matricarie e di drabe; non disdegna però le gemme ed i germogli dei rododendri, delle azalee, dei salici nani e dei pini. Nel cuore dell'inverno è ridotto talvolta a nutrirsi dei muschi e dei licheni, abbarbicati alle roccie o che inchiomano i rami degli abeti. Durante le grandi nevicate, intuendo quanto sia insidioso il tramutarsi in quell'infido elemento, egli rimane per delle settimane al medesimo posto, rivoltando la neve con gli zoccoli, per mettere a nudo un palmo di terreno, ove brucare qualche ciuffo d'erba secca, e magari anche le radici!

Lo stambecco prende i suoi pasti durante la notte. Allo spuntar del sole, egli risale sulle alture, sdraiandosi contro una parete di roccia o sul culmine di una cresta, dove trascorre la giornata a ruminare e a sonnecchiare. Sull'imbrunire, allorchè la valle affonda e sparisce nella densa cupezza notturna, egli ritorna alla consueta pastura, spuntando, cammin facendo, le corolle aromatiche e spigolando qua e là le erbette più ghiotte. Talvolta, dopo essersi rimpinzati bene, gli stambecchi si recano a frotte a leccare le precipitazioni e i sedimenti salini che si formano sulle pareti delle grotte e degli antri della montagna.

LA CACCIAGIONE CARICATA PEL TRASPORTO ALL'ACCAMPAMENTO.

Durante l'epoca degli amori, che va da novembre a gennaio, tra i maschi avvengono delle vere tragedie; nella ricerca della femmina, essi si incontrano con dei rivali, coi quali devono disputarne con la forza il possesso. Abitualmente flemmatici e serii, essi diventano ad un tratto litigiosi ed ira-

scibili; i loro umori, eccitati dagli ardori erotici, si fanno battaglieri e prepotenti in sommo grado. La compatta solidarietà che amalgama in una disciplinata famiglia la comunanza di vita, si disgrega, le file si sbandano, una folata di anarchia mette in orgasmo tutta la colonia; è la più cruenta guerra civile che subentra alla quieta e composta repubblica di prima. La lotta per la conquista della femmina è talvolta d'una grandiosità tragica. I maschi accorrono da ogni parte della valle, si inseguono, si investono e si sfidano a violente tenzoni, durante le quali non è raro che qualche contendente rimanga sul terreno, il cranio spaccato da una tremenda cornata. Il fragore della mischia si ripercote nei meandri della valle, attira altri rivali, mettendo alle prese i più formidabili campioni della regione, finchè l'esito del conflitto non sia a totale vantaggio dei meglio resistenti.

Durante la gravidanza, che si protrae per cinque o sei mesi, la madre tiene ancora in custodia i nati del parto precedente, i quali imparano a poco a poco a provvedersi da sè, finchè la genitrice, sentendo prossima la venuta di altra prole, non li scacci definitivamente.

Verso la fine di maggio o in principio di giugno, la femmina partorisce uno o due graziosi caprettini, della grossezza d'un cagnolino, ricoperti d'una fitta e finissima lanugine. Appena venuti al mondo essi si mettono immediatamente a correre dietro la madre; dopo due o tre ore un uomo non li raggiunge già più. L'allattamento dura quattro o cinque mesi, ma alla seconda settimana, i dentini cominciando a spuntare, lo stambecchino se ne vale subito per mordere le tenere erbette nascenti. Egli non raggiunge il suo completo sviluppo che all'età di cinque anni, essendo però idoneo alla riproduzione fin dal secondo anno.

PARTENZA PER L'ACCAMPAMENTO REALE.

Le madri, amorosamente vigili, si sacrificano totalmente all'educazione dei loro rampolli, dai quali non si scompagnano mai, assuefandoli ai rigori dell'ardua esistenza e addestrandoli a vincerne i pericoli. Le nuove famiglie si riuniscono in accolte di dieci o quindici membri, fra i quali vige sempre una mutua assistenza e regna una reciproca soli-

darietà. Per cui, se qualche insidia o rischio ne minaccia la compagine, le forze si coalizzano per far fronte al nemico. Raccontano i cacciatori che allorquando un'aquila o un avvoltoio si libra su un gruppo di stambecchini, le madri li adunano in fretta con angosciosi belati, e, appoggiandoli contro una rupe, si stringono attorno, respingendo a cornate l'alato predatore.

e sorpassare i 60 anni, magari anche col greve fardello di infermità fisiche!

* * *

Il regno attuale dello stambecco è ristretto alla limitata cerchia di montagne che si diramano dal massiccio del Gran Paradiso, nelle Alpi Graie. Esso comprende i contrafforti che separano i valloni di

PREPARAZIONE DEI CRANI PER I TROFEI DI CACCIA.

Si presume che gli stambecchi non vadano oltre i 30 anni, ma questa cifra non è perentoria. È stata fissata dietro induzioni, più che da elementi positivi di osservazione diretta e controllata. La segnalazione grafica dell'età nei cercini delle corna cessa dopo il venticinquesimo anno; d'altra parte, dietro la fede dei guardiacaccia, che non poche volte conoscono individualmente alcune tribù di stambecchi, si è constatato che una ragguardevole percentuale di questi animali sorpassa di molto il termine che comunemente si attribuisce alla loro esistenza. In generale i maschi sono più longevi delle femmine, offrendo talvolta dei casi di longevità eccezionale; si sono visti individui raggiungere

Rhêmes, di Valsavaranche e di Cogne, nel bacino della Dora Baltea, e di Soana e Locana, in quello dell'Orco. Oltre queste giogaie lo stambecco non fa che delle incursioni forzate, allorchè un avvenimento straordinario lo scaccia dalla sua residenza abituale. Nel gruppo della Tersiva e sui fini dell'alta valle dell'Isère capita talora di incontrare qualcuno di questi fuorusciti, spintivi a cercare una temporanea ospitalità o sperduti momentaneamente durante una precipitosa fuga. Ma il loro esilio è di breve durata; la nostalgia del luogo natio e la loro istintiva sociabilità, non tardano a ricondurli ai propri penati, riunendosi alla solita tribù. Il vivaio principale della razza, le colonie

più numerose e popolate, risiedono nella Valsavaranche; in questa località le battute reali sono sempre le più fruttifere ed abbondanti.

DOPO UNA GIORNATA DI CACCIA.

Alla conservazione della razza provvide molto opportunamente una savia legge repressiva, la quale giunse ancora in tempo ad impedire la totale distruzione del bellissimo animale. Fu il valdostano Giuseppe Delapierre, ispettore forestale di Aosta, che consigliò il governo piemontese di prendere severe misure protettrici, capaci di porre un freno alla guerra senza quartiere che si dava allo stambecco.

Emanato il 21 settembre 1821, il rescritto vietava non solo l'uccisione dell'animale, ma anche la vendita e la ritenzione delle sue spoglie, comminando avverso i contravventori una pena pecuniaria di lire centoventi, traducibile in carcere in caso di recidiva o di mancato pagamento.

GUARDIACACCIA E BATTITORI PRESSO LE VITTIME.

Ma la disposizione legislativa, se valse ad arrestare il minacciato sterminio della selvaggina, non bastò a distogliere gli alpigiani dall'inseguirla furtivamente, praticando il « braconnage »; tanto più che l'utile ricavato dalla sua cattura, ognor più considerevole, figurava come la maggior entrata nel bilancio di ogni famiglia. Pratici dei luoghi e delle abitudini dell'animale, non riusciva loro difficile eludere la vigilanza indiretta degli agenti governativi, perseguitando indisturbati la vietata preda. Questa guerriglia incessante non solo andava decimando le già scarse colonie di stambecchi, ma gettando lo scompiglio nelle accolte ne disorganizzava la coesione, sbandendone i membri ed assoggettandoli ad una vita raminga, alla quale difficilmente potevano avvezzarsi e resistere.

In una prima spedizione cinegetica compiuta nel 1850 in valle d'Aosta, Vittorio Emanuele II comprese subito, che l'osservanza dei provvedimenti legislativi era inattuabile, senza il concorso di agenti atti a farli eseguire. Riservando alla Corona il diritto di uccisione sullo stambecco, egli istituì un corpo di guardiacaccia, i quali, scaglionati in tutte le località popolate di selvaggina, dovevano essere in grado di esercitare efficacemente una attiva ed immediata sorveglianza, reprimendo ed estirpando il fatale « braconnage ».

IL RIPOSO DOPO UNA GIORNATA DI CACCIA — SUL FONDO IL GRAN PARADISO (4061 M.).

Ma più che dalle multe e dal carcere, gli ostinati cacciatori di frodo furono domati dall'inesauribile clemenza e generosità del Re, il quale condonava quasi sempre le pene corporali, pagando talora le multe, e beneficando paesi e famiglie.

Di questa incondizionata benevolenza reale si citano innumerevoli aneddoti, fra i quali ne stralciamo due tipici.

Nel 1869 un cacciatore di contrabbando, colto in flagrante, era citato davanti al Tribunale di Aosta, che lo condannava alla multa di lire centoventi. Letta la sentenza, il presidente lo diffidò che qualora non avesse sborsata la somma nel termine fissato, avrebbe dovuto scontare la multa con 40 giorni di detenzione nelle carceri di Aosta.

Senza scomporsi, il condannato rispose: « Sono un povero diavolo, ma in prigione non ci andrò di certo. »

« Come farà a trovare la somma? » chiese il presidente.

« Vendendo due o tre pelli di stambecco », soggiunse imperturbato il montanaro.

Venuto a conoscenza di questa spavalderia, il Re Galantuomo non solo condonò la pena, ma pagò anche le spese processuali, invitando il beneficiato a lasciare in pace gli stambecchi.

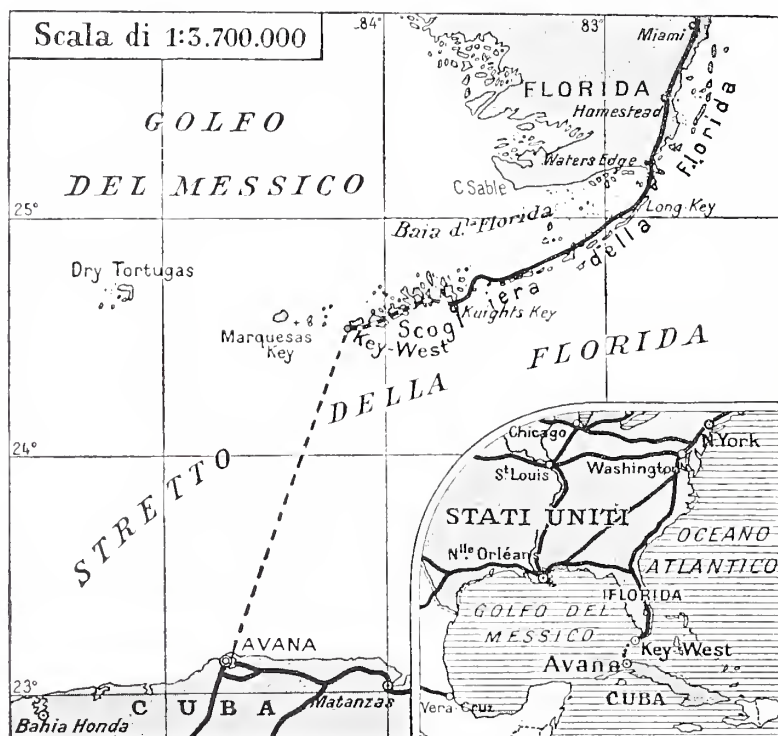
Fra i più audaci e astuti predatori primeggiava un certo Berard di Aymavilles, il quale non si accontentava di colpire con la sua infallibile carabina i maschi più cornuti, ma aveva acquistato una insuperabile abilità ed accortezza nel sorprendere le femmine al momento di sgravarsi, per rapire loro i neonati, che smaltiva a peso d'oro in Isvizzera ed in Austria. Malgrado la sua felina astuzia, cadde più volte in trappola subendo multe e carcere, ma non perciò smise il suo lucrativo commercio, nel quale si era fatta una nomea, che aveva varcato i confini.

La sua industria era notoria in tutta la valle; squadre di guardie erano continuamente alle sue calcagna, egli gettava il panico nelle mandrie di stambecchi che terrorizzava senza tregua con le sue avventurose scorrerie. Le caccie reali si risentivano di questo perturbamento; la selvaggina, vivendo in uno stato di frequente orgasmo, era divenuta oltremodo nervosa e diffidente, per cui difficilmente si lasciava convogliare verso l'appostamento del Re, forzando senza esitare le catene dei « batteurs » per mettersi in salvo.

Vittorio Emanuele, contrariato dalle gesta di questo impenitente frodatore, in una sua venuta a Cogne, volle farne la conoscenza andandolo a sorprendere a casa. Il Berard, che in fondo non aveva l'animo perverso e lavorava solo per sostentare la sua numerosa famiglia, fu non poco sconcertato di trovarsi inaspettatamente al cospetto del Re, che doveva certamente muovergli rampogna per le sue delittuose marachelle. Ma la bonaria famigliarità con la quale fu interpellato fece subito svanire il suo naturale sbigottimento. Sua Maestà, senza lasciar trapelare il minimo risentimento e sorvolando sull'inveterata recidività dei suoi misfatti, disse al Berard che gli era nota la profonda scienza che aveva della zona e delle abitudini dello stambecco, e che la sua esperienza cinegetica gli sarebbe stata preziosissima, qualora fosse disposto a metterla al suo servizio come guardiacaccia. Berard accettò; dopo pochi anni era già sergente, e non mai il Re cacciatore ebbe un migliore e più rigido tutore dei suoi stambecchi, ed i « braconniers » un più felino e temibile avversario.

G. Brocherel.

UNA SINGOLARE ED ARDITA COSTRUZIONE FERROVIARIA.

I tratta di una linea ferroviaria che, ove sia compiuta secondo il progetto, non si estenderà a più di 250 km. e che non si eleva se non di pochi metri sul livello del mare; eppure essa merita di richiamare la nostra attenzione per l'ardimentosa novità dell' intrapresa e per le difficoltà tecniche che presenta anche agli ingegneri nord-americani, pur noti per non arrestarsi davanti agli ostacoli. Essa infatti deve correre per gran parte *entro il mare*, nel tempestoso stretto della Florida tra l'Atlantico ed il golfo del Messico; se la sua denominazione ufficiale è « prolungamento fino a Key West della ferrovia della costa orientale della Florida » (*Key West Extension of the Florida East Coast Railway*), venne già popolarmente battezzata per « ferrovia traverso l'Oceano ». Troppo di frequente udiamo esaltare ogni opera americana come « la più grande del mondo », per non accogliere simili apprezzamenti con certa quale scettica indifferenza: in questo caso però i lettori dell'*Emporium* potranno riconoscere dalle brevi ma sicure notizie, e forse meglio dalle illustrazioni, che questa originale opera d'ingegneria merita davvero ammirazione. Nè meno ardita è l'opera sotto l'aspetto economico e forse ne è dubbio il compimento, presentandosi incerta la rimunerazione al capitale da investirsi nella seconda tratta. Sono quindi alquanto premature le notizie comparse su qualche periodico riguardo all'esecuzione dell'intero

LA FERROVIA TRANSOCEANICA DELLA FLORIDA.

tronco fino a Key West, con battelli trasbordatori per Avana; riportiamo qui notizie recenti ed esatte sul lavoro eseguito e da eseguirsi ed anche sulle probabilità di compimento dell' opera in relazione all'avvenire economico che può aspettarsene.

LA FERROVIA SU ARGINE DI MARNA MARINA.

Diamo dapprima uno sguardo alla località: la penisola della Florida, avanzandosi a sud degli Stati Uniti, sembra destinata a facilitare i loro rapporti colle Antille, notevolissimi specialmente con la grande isola di Cuba, e per l'importanza di essa e per gli stretti vincoli che l'uniscono alla grande repubblica nord-americana. La ferrovia della costa orientale della Florida, collegata colla rete continentale, si spinse grado grado fino a Miami, lungi ancora dall'estremità meridionale della penisola. Più che non le difficoltà tecniche dovute ai terreni paludosi ed in parte malsani, ne rallentò i progressi la necessità di non precedere di troppo quegli altri progressi della regione che assicurassero dei trasporti e quindi un reddito alla ferrovia. Questo programma seguì Henry M. Flagler, lo speculatore ardito ma sagace che seppe crearsi una grande

DRAGHE CHE LAVORANO ALLA COSTRUZIONE DELLA VIA IN ACQUE BASSE.

fortuna ed in pari tempo mutare le sorti del paese. Egli fondò una compagnia per impiantare alberghi nei posti sani o risanati di quell'estremo lembo meridionale degli Stati Uniti, attirandovi a svernare una ricca clientela; mano mano che immigranti si stabilivano nel paese per bonificare le paludi e per esercitarvi con successo le colture tropicali, la ferrovia si avanzava ad agevolare l'opera loro ed insieme a profittarne. Si cominciò ad esportare legname, trementina, legumi invernali, frutti subtropicali, e ad importare materie fertilizzanti, macchine, derrate alimentari e manifatture. Con questo crescente traffico locale in un paese prima quasi deserto, la ferrovia giunse fino a Miami dove si stabilì una stazione marittima che principiò a attrarre anche traffico esteriore, con linee di piroscafi a Key West, a Nassau, all'Avana. L'orizzonte dell'intrapresa si allargava ad un tratto, la linea locale doveva trasformarsi in linea internazionale, sorgeva il progetto del prolungamento a Key West. Si trattava di approfittare della catena di isolette in gran parte coralline che abbraccia l'estremità S. E. della penisola e si stende poi verso S. W. formando un arco approssimativamente di un quadrante [1]. Key West, quasi all'estremità S. W. di tale catena, dista solo 145 chilometri dalla capitale dell'isola di Cuba.

Al tempo della guerra ispano-americana, nel 1898, Key West acquistò notevole importanza come punto avanzato degli Stati Uniti verso Cuba; vi si creò una base di operazioni, una stazione di rifornimento, un posto d'appoggio per il servizio di informazioni; di là giungevano i dispacci colle notizie del teatro della guerra. Ma se Key West era collegato coi cavi telegrafici, distava ben 250 chilometri dalla rete ferroviaria: la linea di cui si tratta sarebbe stata allora di un vantaggio inestimabile. Ad ogni modo il posto acquistò importanza e notorietà: era un primo passo nella via che poi si seguì.

La nuova ferrovia percorre regioni assai differenti per aspetto, per natura del suolo e per clima. Il primo tronco segue per circa 45 km. una costiera rocciosa e boscosa; poi, dopo Homestead,

[1] La distanza tra un'isola e l'altra della catena è assai variabile, da un minimo di 60 m. ad un massimo di 11 km. Anche la struttura delle isole è assai variabile: alcune formano delle piccole montagne, altre affiorano appena sulla superficie del mare.

FORMAZIONE DI UN RILEVATO IN PIETRISCO.

ultimo centro di abitazione sulla penisola, la linea traversa un territorio affatto improduttivo costituito parte da paludi, parte da sodaglie cespugliose intramezzate da radure, simile alla nostra Maremma. La vista dal treno si estende su di una landa nella quale qua e là sono disseminate specie di oasi formate da gruppi di alberi od arbusti tropicali. Appressandosi al mare (Biscayne Bay), le paludi prendono il soppravvento, le acque divengono salmastre, isole di verzura sostituiscono le praterie.

ACCESSO AL VIADOTTO DI LONG KEY IN CORSO DI COSTRUZIONE.

A Water's Edge, propriamente all' « orlo dell'acqua », a 27 km. da Homestead, la ferrovia abbandona il continente per raggiungere la catena d'isole coralline che contorna a S. E. la penisola e precisamente a metà della più grande di quelle isole, Largo Key, che si estende per oltre 40 km. in lunghezza. Quest' isola e quelle che le stanno presso (Long I., Windley's I., Matecumbe superiore) sono suscettibili di coltivazione e producono cedri, uva, arancie, ananassi, banane ed altre frutta; si può aspettarne un certo traffico di esportazione, ben lontano per altro dal giustificare l'impianto di una ferrovia in quelle condizioni. Continuando verso S. W. si attraversano Matecumbe inferiore, Long Key, Key Vaccas, Knight's Key, Bahia Honda ed altri brevi tratti di terra emersa separati da maggiori tratti di mare fino a Big Pine Key, senza che vi sia un'estensione di terreno abbastanza elevato sul livello dell' alta marea per avere importanza agricola, benchè sienvi località adatte per stazioni climatiche invernali. Quando si intraprese la costruzione della ferrovia, per una tratta di quasi 80 km. non vi erano abitazioni, ma solo qualche traccia di tentativi abbandonati di colonizzazione e pochi negri che si accampavano nell'inverno a Vacca. La mancanza di popolazione e di abitazioni non fu una delle minori difficoltà per la costruzione. Si dovevano importare i lavoratori coll' allettamento di elevati salari, ma per i disagi e la novità del lavoro fuggivano dopo breve tempo: si dovettero organizzare tutti i servizi per mezzo di galleggianti: navi per dormitori, per ospedali, per circoli ricreativi, per magazzeni di commestibill e di ogni altro oggetto necessario, per conserve d'acqua potabile: con barche gli operai venivano condotti al posto del loro aspro lavoro. In tali condizioni erano impiegati

POSA DEL CALCESTRUZZO MEDIANTE PONTONE GALLEGGIANTE.

contemporaneamente circa quattromila uomini che però si cambiavano di frequente, malgrado fosse reso a loro difficile il sottrarsi colla fuga all'impegno assunto.

Da Big Pine Key a Key West le isole presentano migliori prospettive di coltivazione e si trova un certo numero di abitazioni disseminate e di villaggi, senza per altro un'importanza sufficiente da richiedere una ferrovia. Ben quarantadue isolette di grandezza assai differente si annoverano da Largo a Key West, sulle quali passa la ferrovia o dovrà passare quando sia ultimata.

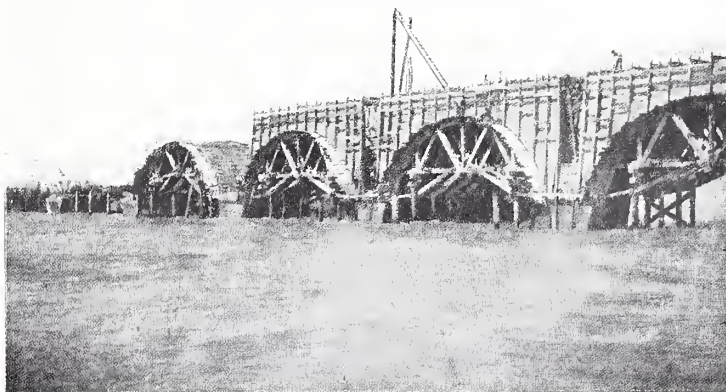
PILE PER IL VIADOTTO DI LONG KEY.

Le difficoltà tecniche ed il costo di costruzione variano assai da una tratta all'altra [1]. Nella tratta da Miami ad Homestead non si incontrarono difficoltà speciali; traverso le maremme, nei bassi fondi a volte ricoperti dall'acqua, si fecero lavorare ai lati della linea dei cavafanghi che scavavano un fossato da ciascuna parte rigettando nel mezzo il materiale e formando così un argine di circa 15 metri cubi per metro lineare di linea, in mezzo a due canali. Il costo risultò relativamente limitato: la maggior difficoltà consisteva in ciò che il materiale scavato, marna marina, essiccava lentamente, per modo che l'argine doveva essere costruito successivamente per strati invece che con un sol lavoro delle draghe. Dove l'argine doveva essere esposto all'azione delle onde, era duopo accrescerne la sezione e talvolta il materiale era così sciolto che le scarpate dovevano assumere una grande estensione, richiedendo maggior copia di materiale. In certi posti si scavavano solo radici di rizofore accumulate nell'acqua; questo materiale vegetale dopo asciutto diveniva infiammabile e si doveva ricoprire con pietrame per evitare un tal pericolo e per dare consistenza all'argine.

Nelle isole si lavorava con pale e carriole a mano o con carri, secondo l'opportunità; dove le condizioni del luogo lo permettevano si impiegarono anche macchine scavatrici, con secchioni sottili. Il materiale nelle isole era talora sabbia, talora marna, talora roccia corallina. Si teneva il piano della via a 2 o 3 metri sul livello dell'alta marea, secondo l'esposizione. Negli intervalli tra le isole l'argine ferroviario doveva assumere una sezione assai più grande per resistere all'azione delle onde e delle maree, con un forte aumento nel costo e con assai maggiori difficoltà: talora si dovevano riempire delle baie, dei valloni sottomarini, per impedire il passaggio al flusso e riflusso. Vicino al viadotto di Long Key l'argine ha una sezione di circa 170 metri quadrati e la sommità è elevata di oltre 7 m. sul livello dell'acqua. Ma un argine continuo avrebbe potuto alterare le condizioni delle

[1] Il costo della parte di ferrovia finora eseguita, benchè si siano ridotte al minimo le opere accessorie, oltrepassa le lire trecentomila per km. In questa proporzione l'intera linea costerebbe oltre 75 milioni.

maree nella baia della Florida e, anche per imposizione delle autorità federali, i costruttori dovettero lasciare aperture nei terrapieni ed in alcune tratte ricorrere a viadotti.

Il primo di questi viadotti, a 145 km. da Miami, a S. W. di Long Key, si estende per ben 3200 m. e porta il binario a m. 9.50 sul livello medio delle acque basse: consta di una serie di 180 archi in cemento armato, ciascuno dei quali poggia sopra palafitta di 28 pali inclusi in cemento. Dal termine di questo viadotto fino a Knight's Key (« isola del Cavaliere »), per un tronco di circa 30 km. la ferrovia corre in parte sopra un argine in acque basse, protetto da isolotti e scogliere, in parte sopra isole; ma nella tratta da Knight's Key a Big Pine Key (« isola del Gran Pino ») di ben 20 km., sono accumulati, si può dire, tutti gli ostacoli alla costruzione. Vi si dovrebbero eseguire tre viadotti della complessiva lunghezza di km. 6 $^1/_2$, attraverso bracci d' acqua di oltre 9 m. di profondità e tutta la linea vi sarebbe esposta all'azione delle onde. Da Big Pine Key a Key West le condizioni sono meno difficili e parte della via vi è già pronta per ricevere l'armamento, volta che siasi eseguita la congiunzione con Knight's Key.

LAVORO DI CENTINATURA AL VIADOTTO DI LONG KEY.

Il 6 febbraio 1908 la ferrovia venne aperta al traffico fino alla stazione marittima di Knight's Key, benchè molti lavori mancassero ancora per assicurare la stabilità della via. Prima di quella data si erano già sospesi tutti i lavori a S. W. di Knight's Key e nulla indica finora che si debba intraprenderli di nuovo in un tempo determinato. I lavori nel bacino d'approdo terminale a Key West erano stati sospesi ancor prima in seguito a disaccordo col Dipartimento della Marina degli Stati Uniti in riguardo al diritto della ferrovia a scavare materiale nel porto per eseguire riempimenti ed acquistare lo spazio necessario agli impianti della stazione capolinea. La stazione di Knight's Key venne costruita in un braccio di mare presso l'isola di quel nome, nel posto più adatto per eseguire il trasporto dei materiali di costruzione dei viadotti, dalle navi atte a navigare l'Oceano alle barche destinate a trasportarli a piè d'opera. Possono arrivare a quell'approdo navi di una pescagione di m. 5,80, mentre a Miami non hanno accesso bastimenti con un tirante superiore a m. 4,50.

STRUTTURA A CAVALLETTI DELLA VIA PRESSO LA STAZIONE MARITTIMA DI KNIGHT'S KEY.

Knight's Key offre già un grande vantaggio per le comunicazioni con Avana e da questo punto di vista l'estensione fino a Key West non porterebbe un miglioramento molto notevole. Subito dopo l'apertura del tronco ora in esercizio la Compagnia di navigazione a vapore Peninsulare ed Occidentale (« P. & O. Steamship Co. ») al suo servizio di tre corse per settimana da Miami all' Avana toccando Key West, sostituì un servizio giornaliero da Knight's Key all'Avana, con altro separato da Knight's Key a Key West, così che ora quest'ultimo punto si trova fuori della linea da Miami all'Avana.

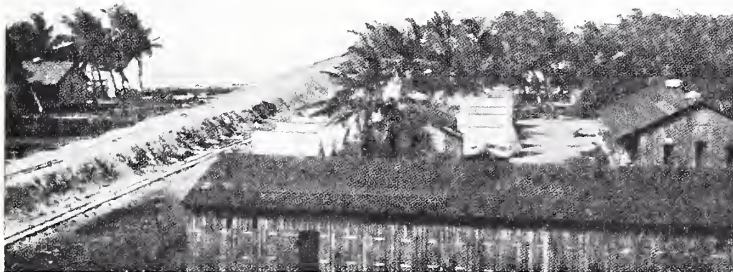
STAZIONE DI RIFORNIMENTO D'ACQUA.

Si stanno ora esaminando le circostanze favorevoli e contrarie al completamento dell'ultimo tronco di ben 75 km. intercedente tra il termine attuale provvisorio e quello definitivo di Key West: i vantaggi possibili in un avvenire più o meno immediato basteranno a giustificare l'ulteriore dispendio di parecchi milioni di dollari o si dovranno lasciare infruttifere anche le somme già spese su quel tronco?

Fra le isole maggiori della Florida, Key West è la più meridionale ed occidentale, benchè il gruppo si estenda ancora una trentina di chilometri verso ovest colle isole Marquesas, per non dire delle Tortugas che, pur appartenendo a quella catena, sono troppo distaccate dalle altre. L'isola per sè non è molto grande, misurando circa km. 6 $^1/_2$ in lunghezza per 1 $^1/_2$ di larghezza. Le acque all'ingiro sono poco profonde, fuorchè in corrispondenza all'angolo N. W. dell'isola, dove, proprio vicino alla riva, si ha un canale profondo detto « il porto del Vascello da Guerra » (Man of War Harbor), nel quale si può entrare agevolmente dallo stretto della Florida, come si chiama il tratto di mare profondo che per una larghezza di circa 150 km. separa Cuba dalla catena delle isole. Capo Sable, la punta più meridionale della Florida, contornato da mare poco profondo, dista 96 km.: Tampa è a 370 km. a nord, Pensacola dista oltre 800 km., Nuova Orleans ben 960 e Galveston più che 1350. Key West si trova sulle linee di navigazione fra tutti i punti principali del golfo del Messico, del Yucatan e dell'Honduras da una parte, e la costa orientale degli Stati Uniti dall'altra. Le navi provenienti dall'Europa e dirette al Messico od al Yucatan passano in vista di Key West e quelle dirette all'America Centrale hanno la scelta tra questa via e quella a sud di Cuba.

Questa posizione favorevole alla porta, per così dire, del golfo del Messico, non valse a dare prima molta importanza a Key West in causa, come si è già detto, del suo isolamento dal continente. Tuttavia la cittadina è andata crescendo nel frattempo fino a 17000 abitanti, che paiono ben sod-

disfatti di quel soggiorno. Al suo accrescimento contribuirono cause legittime ed illegittime; molti rifugiati da Cuba vi si stabilirono per sottrarsi al governo straniero e vi si parla infatti spagnuolo quasi altrettanto che inglese. Il suolo non porgeva molte risorse, donde gli abitanti divennero buoni pescatori, cercatori di spugne ed anche sfruttatori di frequenti naufragi: si fecero fabbricatori di sigari e, presentandosi l'occasione, forzatori di blocco, contrabbandieri o doganieri. L'impianto di nuovi fari ha reso assai meno frequenti i naufragi e tolto tutto rimase sospeso. Che a Key West la ferrovia debba portare vantaggio non vi ha più a dubitare, ma che possa svolgervisi un traffico bastante a giustificare il compimento della ferrovia, non è abbastanza dimostrato.

Key West presenta sopra la stazione marittima di Knight's Key il vantaggio di un tirante d'acqua di 9 m. e più, in confronto di soli 5,70: inoltre vi è spazio per creare una città di ragguardevole estensione, mentre a Knight's Key non si può disporre che di due chilometri quadrati e mezzo e

ACCAMPAMENTO IN UN BOSCHETTO DI NOCI DI COCCO.

questa triste speculazione, mentre si avvantaggiavano la manifattura di sigari e la pesca: il porto venne frequentato da linee regolari ed anche da approdi occasionali. Qualche vantaggio recò a Key West l'impianto di una stazione navale e militare degli Stati Uniti; negli ultimi anni i lavori del porto e l'appressarsi della ferrovia attrassero gente a Key West: ma poi tutto fu sospeso, accrescendo il malessere prodotto dalla depressione nell'industria dei sigari, dovuta alla crisi generale. Mentre dapprima il progetto della ferrovia incontrava opposizioni, ritenendosi che la città profittasse del suo isolamento, quando parve realizzarsi, molti cominciarono a scontarne gli effetti e la speculazione fece elevare il prezzo dei terreni; si ebbe di conseguenza una grave delusione quando la stazione marittima dista 800 m. dall'isola, così che non vi si potrebbero impiantare industrie, ma solo eseguire il trasbordo delle merci. Inoltre Key West è già una cittadina, una base navale e militare, una stazione per rifornimento di carbone, un porto frequentato sia direttamente che per rilascio. La corrente dei ricchi nord-americani diretti a svernare nel Sud prenderebbe certo di preferenza una via che riduce al minimo il viaggio marittimo, come pure gli uomini d'affari diretti alle Indie Occidentali od all'America del Sud la sceglierebbero per risparmio di tempo. Key West non può aspirare certo a diventare un porto di gran traffico, per il che è sempre condizione preferibile l'essere internato più che sia possibile nel continente, ma può essere uno scalo di importanza per

il movimento dei passeggeri: è la caratteristica dei porti avanzati entro il mare, come Brindisi per la penisola italiana.

Il vantaggio della posizione di Key West diverrebbe assai maggiore coll'apertura del canale di Panama: le navi dirette dall' Europa al canale o viceversa vi approderebbero per il servizio dei passeggeri, della posta, delle merci leggere, costose, di facile deperimento.

Si è detto più di una volta che la compagnia proprietaria della ferrovia lungo la costa orientale della Florida intenderebbe stabilire tra Key West ed Avana un servizio di piroscafi trasbordatori, di *ferry-boats*, che porterebbero direttamente i carri ferroviari dalla rete degli Stati Uniti a quella dell'isola di Cuba. Con qualche esagerazione, non nuova negli americani, si espose come una prossima realtà l'ipotesi di un viaggiatore che non abbandona la sua vettura, fornita d'ogni comodità, tra Chicago e Cuba: siamo ancor lontani dall'attivazione di questi *ferry-boats* oceanici e ad ogni modo il servizio mirerebbe al trasporto delle derrate alimentari anzichè a quello dei viaggiatori. Ma si può ritenere che il progetto non sia immaginario: l'ardito capitalista, che è a capo dell'intrapresa, ha già calcolato la probabilità di un attivo traffico di merci celeri tra l'interno di Cuba e l'interno del Continente Nord-Americano: le primizie, le frutta invernali, potranno dar luogo a scambi sempre crescenti. Se da taluni il complesso di questa vasta e difficile intrapresa tecnica e commerciale fu deriso come « la follia di Flagler », probabilmente l'avvenire darà una smentita alle previsioni pessimiste. L'idea sorse nella mente di un uomo maturo che si era già consacrato con successo a far sorgere quelle industrie dalle quali venne l'impulso a costruire la ferrovia: all'ingegnere Parrot che eseguì il progetto tecnico della costruzione, egli diede la prima idea, la sua pratica di affari, la sua energia e l'appoggio dei suoi capitali e meritamente il suo nome dovrà andar unito alla geniale intrapresa, che non parte dal giudizio men sicuro di una mente indebolita, bensì dalla matura deliberazione di una mente altrettanto pratica quanto ardita nei concepimenti.

R. R.

IL VIADOTTO ULTIMATO.

IN MEMORIAM: LUDOVICO SEITZ.

ENTRE l' arte moderna va tentando faticosamente e non sempre gloriosamente, le vie nuovissime, alla ricerca di quella forma e di quel contenuto che possano separarla e distinguerla chiaramente dall'antico, e mentre si affanna a ricercare espressioni nuove, e a rappresentare nuove visioni e nuove immagini suggerite dalle più moderne conquiste della vita sociale, un maestro sopravvissuto al tempo, continuava fino a pochi giorni fa nel silenzio e nell'ombra una tradizione lontana, immune da ogni contaminazione moderna, e così sincera, e così sentita che nascondeva in sè stessa tutto ciò che poteva rivelar l'imitazione, la tarda ripetizione di forme lontane e tramontate, per apparire facilmente e improvvisamente come un'opera spontanea e naturale, naturalmente sorta dall'anima stessa del popolo, apparsa come una visione autoctona agli occhi attoniti dell'artista, per riprendere, a distanza di secoli, la trama ideale che sembrava tessuta dal principio alla fine da maestri già lontani nel tempo, cominciata e compiuta in un'epoca che per il suo splendore e la sua grandezza ci sembra ora in un remoto lontanissimo, e della quale tuttavia sentiamo ancora l' eco o la voce in tutto ciò che ci circonda.

Non è merito piccolo d'un artista al giorno d'oggi, quello di saper mantenere e di salvare da ogni contaminazione la propria personalità, di affermare solennemente la propria visione sinceramente sentita, senza preoccuparsi delle voci violente che gridano tutto intorno, e si affannano a intonare un coro a quella modernità che ha ben bisogno di strida e di grida per nascondere la sua pochezza.

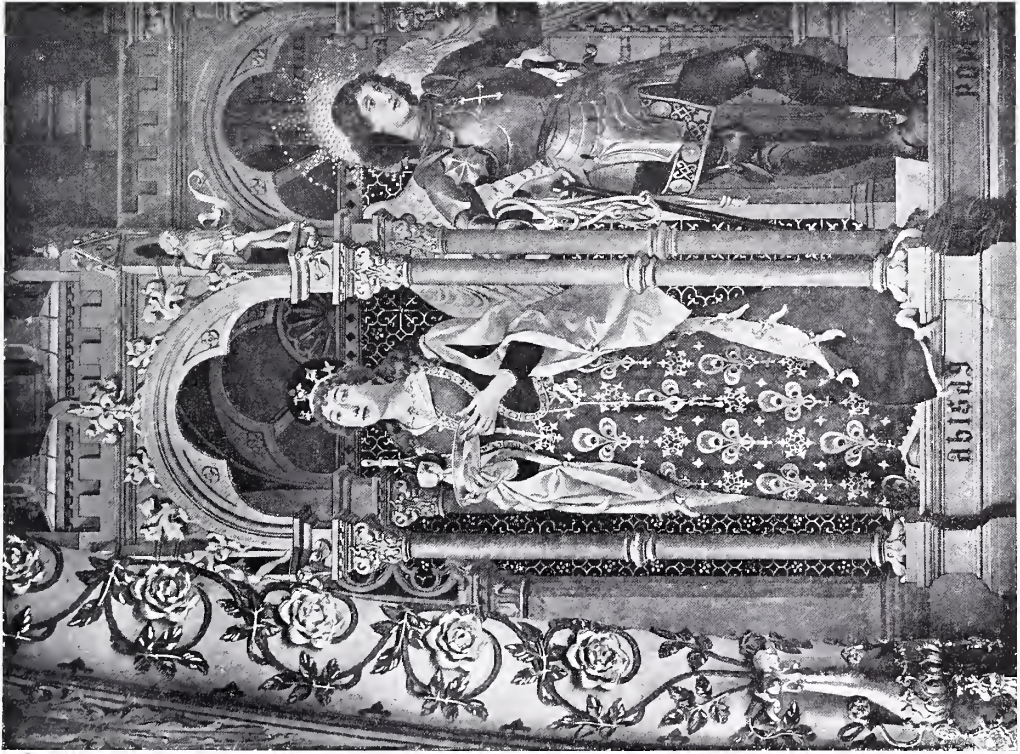
In tempo di affarismo artistico, quando la ricerca d'una facile gloria e di più facili guadagni è

RITRATTO DI L. SEITZ.

riuscita ad annebbiare l'aer lucido e sereno dell'arte, quando la lotta per la vita ha trovato argomenti e discepoli pur nel lavoro che avrebbe dovuto restare immune da tanta miseria, è bello e confortevole assistere all'opera serena e dignitosa d'un artista che, chiusosi nel silenzio ad ascoltar la voce del suo cuore e ad ammirare le visioni dell'anima sua, ha saputo con una dignità degna d'un passato assai remoto, perseguire il suo sogno d'arte nella più dignitosa solitudine e creare una serie di opere che più del passato son degne che dell'ora presente.

L'opera di Ludovico Seitz resterà dunque nel tempo a significare e a rappresentare non tanto uno dei caratteri più notevoli, uno degli aspetti più interessanti dell'età nostra, quanto un fenomeno d'eccezione, che, appunto perchè d'eccezione, ha un valore ed un significato non comuni, che noi non siamo ancora in grado di ben apprezzare, ma che avrà forse, o almeno possiamo sperarlo, conseguenze assai fortunate per l'arte moderna.

L. SEITZ — RACHELE — LORETO. (Fot. Anderson).

Tutta l'opera di Ludovico Seitz è un meraviglioso esempio di dignità artistica che molti pit-

L. SEITZ — ABISAG — LORETO.

L. SEITZ — SULAMITIDE — LORETO.

(Fot. Anderson).

tori, pur non imitandolo, dovrebbero aver presente nel loro lavoro: questa dignità e questa sincerità, che sono state la prima e più sicura guida dell' opera sua, hanno formato la grande nobiltà della sua arte, gli hanno concesso di esprimere con sincera eloquenza il suo pensiero, di rappresentare con la più suggestiva forza quella bellezza che non

L. SEITZ — ABRAMO — LORETO.
(Fot. Anderson).

è solo di forma, che non costituisce soltanto un felice motivo decorativo, ma che ha in sè stessa la ragione di esistere.

E questa bellezza, fatta di pura armonia e perciò immortale, ha rallegrato ed eterna tutta l'opera dell'artista.

Essa, in questi ultimi anni, ha espresso la sua più alta parola in un inno glorioso che riassume tutta la sua virtù, tutto il suo miglior fiore: un'opera di bellezza e di grandezza che doveva essere necessariamente ed è stata ineluttabilmente l' ultima parola dell'artista, il suo più alto grido di fede e di bellezza.

L'arte si è affermata, nella cappella di Loreto, come in un glorioso tempo passato, nell' interezza della sua unità, e l'artista ha saputo, come i grandi antichi, riempire della sua visione un monumento completo.

La decorazione pittorica della grande cappella di Loreto è stata compiuta pochi anni fa, ma disgraziatamente l'artista, che in essa aveva messo tutta l'anima sua e che aveva trovato per essa i più alti accenti della sua arte, non ha potuto assistere al trionfo dello scoprimento. Pochi giorni prima che essa venisse solennemente inaugurata, l' artista chiuse serenamente la sua vita operosa.

Nell'atto del dono magnifico ch' esso aveva fatto alla religione e all'arte, il pittore scomparve dalla scena della vita, recando seco nell'al di là la visione incomparabile che ne aveva allietata l' esistenza.

* * *

La decorazione della cappella del coro nella basilica lauretana fu cominciata sedici anni fa.

Verso il 1890, preparandosi le feste per il sesto centenario della Traslazione della Santa Casa (1894), Tommaso Gallucci, vescovo di Recanati e di Loreto, lanciò un appello a tutta la cristianità affinchè volesse contribuire all' abbellimento della basilica eretta sul colle di Loreto. Il geniale invito non poteva restare inascoltato, e molti vi risposero con ardor di entusiasmo. Tra questi i cattolici tedeschi, i quali, guidati dal principe di Löwenstein prima, e poi dal principe Luigi Ferdinando di Baviera, vollero assumersi l'incarico e la spesa di decorare tutta una cappella: la più grande anzi, quella del coro.

La decorazione pittorica fu affidata al Seitz, il quale vi lavorò assiduamente per dieci anni (1892-1902) e ne attendeva la solenne inaugurazione quando, quasi improvvisamente, morì. Nelle ampie pareti e nella volta di questa cappella, il Seitz ha dipinto il grande poema della Vergine Madre, *la destinazione, la vita, e la gloria di Maria.*

L'opera si svolge intorno alla cappella, nelle sei

L. SEITZ — L'ANNUNCIAZIONE — LORETO.

(Fot. Anderson).

pareti e nell'ampio finestrone, e canta con limpida voce un inno eccelso alla Madre di Dio.

Nella grande finestra, incontro all'ingresso della cappella, è rappresentata la concezione senza macchia, e nelle ampie pareti, armonicamente divise da cornici e costoloni in vari scomparti, è tutta la storia della vita della Vergine, dalla presentazione al tempio fino alla morte. Due composizioni più vaste, l'una nella parete destra, l'altra nella sinistra, interrompono l'ordine geometrico degli scompartimenti minori, e in esse sono rappresentate la Natività da un lato con l'Adorazione dei pastori e dei re Magi, e la Crocifissione dall' altro con la deposizione dalla Croce e la sepoltura del Cristo.

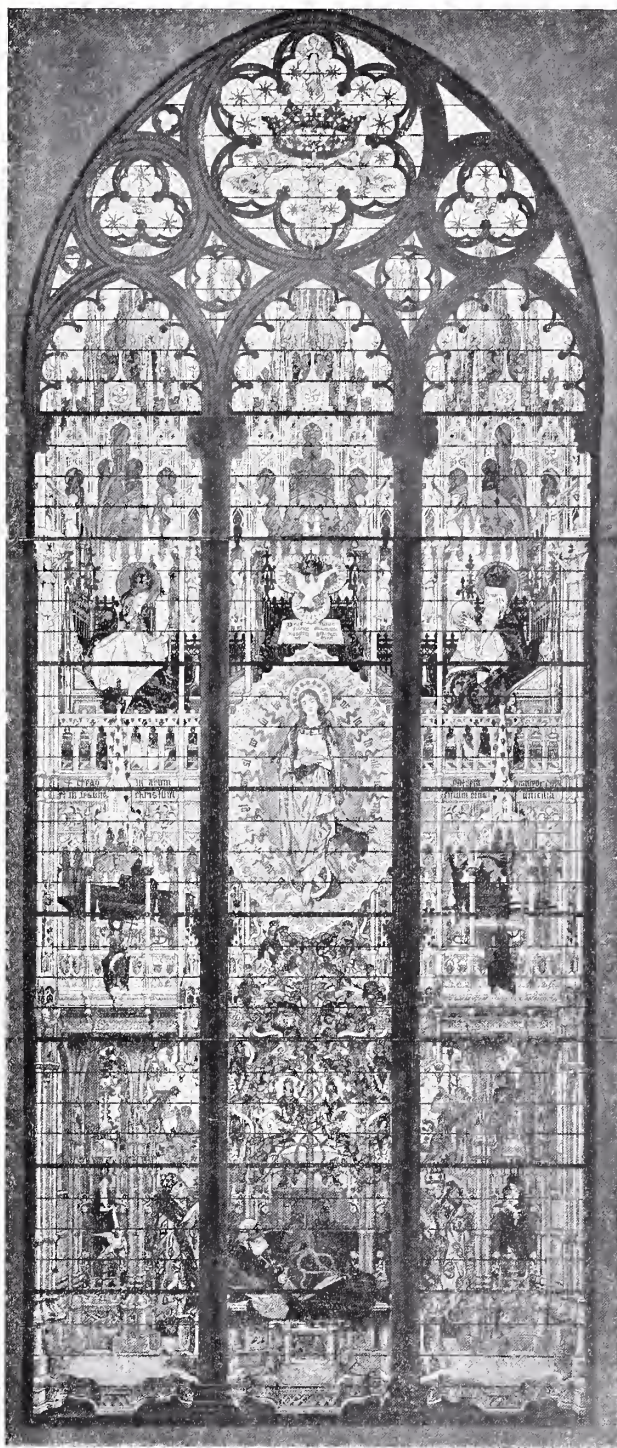
Nell' alto poi, sopra questa grande epopea mariana, nell'arco a sesto acuto, continua la celebrazione ideale della Vergine. Sono i profeti, o i santi, o i padri dell'antico Testamento che hanno vaticinato la venuta della Vergine o del Figlio, o che ne hanno cantato le glorie.

Così nel primo scompartimento a sinistra, è Isaia profeta, seduto in un ampio trono, nel basso è Ezechiele innanzi alla porta chiusa, e, ai lati, Abisag e la Sulamitide.

Nel secondo scompartimento sono in trono Michea profeta e Matteo Evangelista, nel basso Gedeone e il rorido vello, e, ai lati, Sara e Rachele.

Seguono, nel terzo scompartimento, Luca Evangelista e Cirillo Alessandrino, anch' essi in trono; sotto è Mosè e il roveto ardente, e, ai lati, Eva e Anna, madre di Samuele.

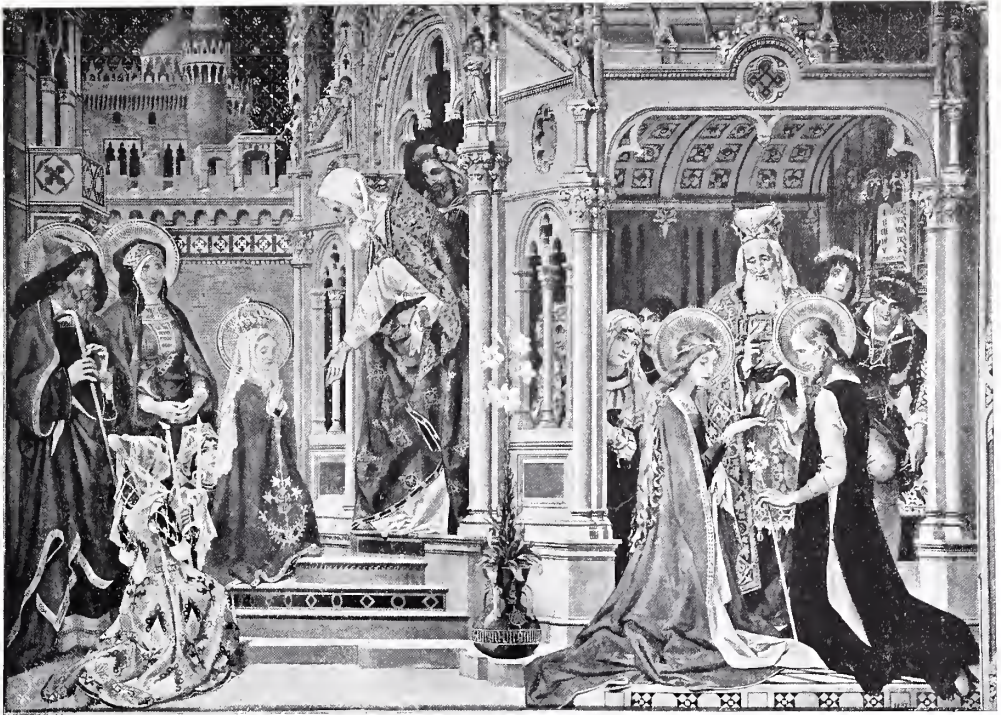
Nei tre scompartimenti superiori della parete incontro, sono Giovanni Evangelista e Bernardo di Chiaravalle, seduti anch'essi in trono; sotto è la storia di Giuditta, fiancheggiata da Adamo e Noè, poi vengono Marco Evangelista e Geremia profeta

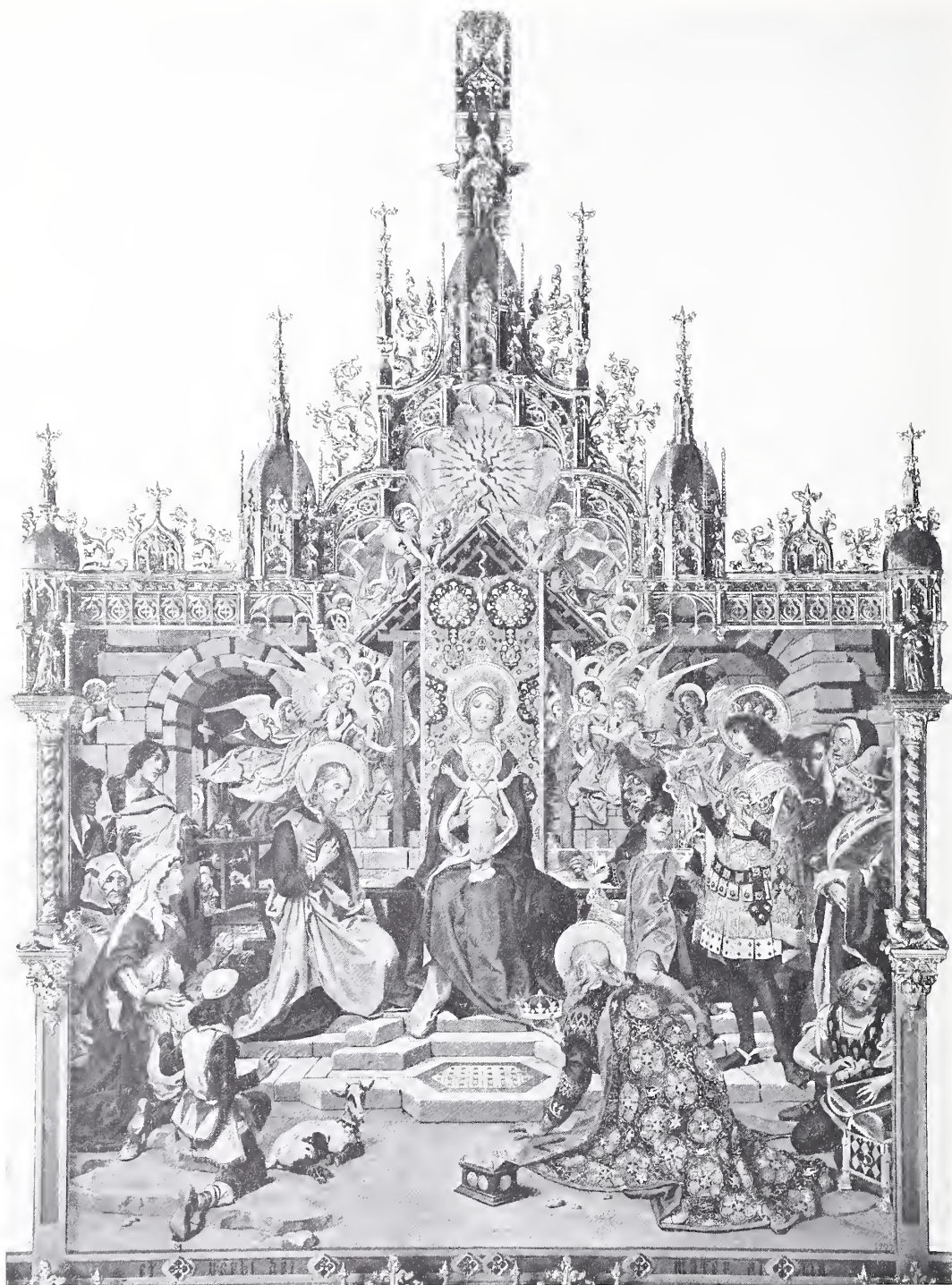
L. SEITZ — CRISTO RISORTO — LORETO. (Fot. Anderson).

L. SEITZ — FINESTRA — LORETO.

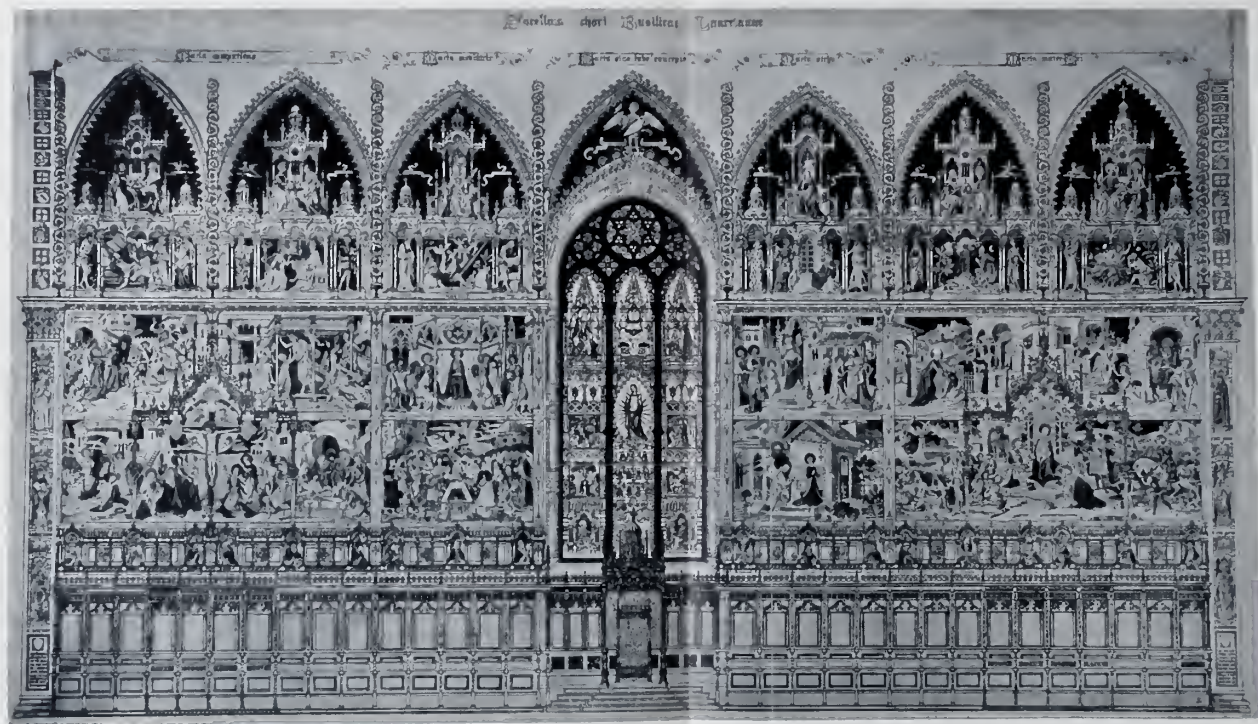
con, nel basso, Ester innanzi al re, e, ai lati, Davide e Salomone, e finalmente Giovanni Damasceno che sormonta il sogno di Giacobbe, e, ai lati, Abramo e Isacco.

L. SEITZ — I RE MAGI — LORETO. (Fot. Anderson).

Nell'alto poi, nella grande volta che domina e illumina di un fulgore di cielo tutta la cappella, è la gloria della Vergine Incoronata, circondata dagli angeli festanti. Così, nelle ampie pareti, nel finestrone, nella volta, l'artista ha rappresentato il grande poema della Vergine, e tale una fede, tale uno spirito di religione pervadono tutte le rappresentazioni, animano tutte le scene, che l'opera d'arte appare nella sua totalità e nei suoi particolari, come un'opera creata in un tempo lontano, in una antichità di secoli.

E' una rivelazione improvvisa d'una bellezza che si credeva tramontata, d'uno spirito che si credeva già estinto e che pure sa, di quando in quando,

L. SEITZ — PRESENTAZIONE DELLA VERGINE AL TEMPIO — SPOSALIZIO DELLA VERGINE — LORETO.

L. SEITZ — L'INCONTRO AL CALVARIO — LORETO. (Fot. Anderson).

L. SEITZ — ADORAZIONE DEI MAGI — LORETO.

(Fot. Anderson).

L. SEITZ — BOZZETTO PER LA DECORAZIONE DELLA CAPPELLA DI LORETO.

L. SEITZ — LA CROCIFISSIONE — LORETO.

(Fot. Anderson).

affermare ancora la sua magnifica vitalità, rivelare ai nostri occhi disabituati, quelle visioni di grazia immortale che avevano rallegrato tanta gloria di arte antica. Il vecchio tronco della pittura religiosa, che sembrava secco ed isterilito, ha gettato ancora improvvisamente un ramo tutto fiorito, una ricchezza di fiori dei più teneri, dei più delicati, dei più svariati che l'immaginazione abbia mai potuto sognare. Vi sono in questo grande ciclo di pitture, tali e tanti motivi di serena e squisita bellezza che basterebbero da soli a creare la fama di questa grande opera.

L. SEITZ — UN PENNACCHIO DELLA CUPOLA — LORETO. (Fot. Anderson).

L'artista si è posto a questo lavoro con animo così puro, con fede così intensa, che ha potuto trovare accenti di vera commozione. La mente, accesa di tanto sacro fuoco, ha guidato la mano verso le più pure bellezze d'una visione soprannaturale. Ma sono bellezze semplici e spontanee, sprovviste d'ogni orpello superfluo, d' ogni astruseria e d' ogni simbolismo faticoso, bellezze chiare e lim-

L. SEITZ — L'INCORONAZIONE DELLA VERGINE — LORETO.

(Fot. Anderson.)

pide, capaci di esser intese così da uno spirito raffinato, come da un'anima semplice, poichè hanno in sè stesse e non nelle contingenze la ragion d'essere suprema della grazia.

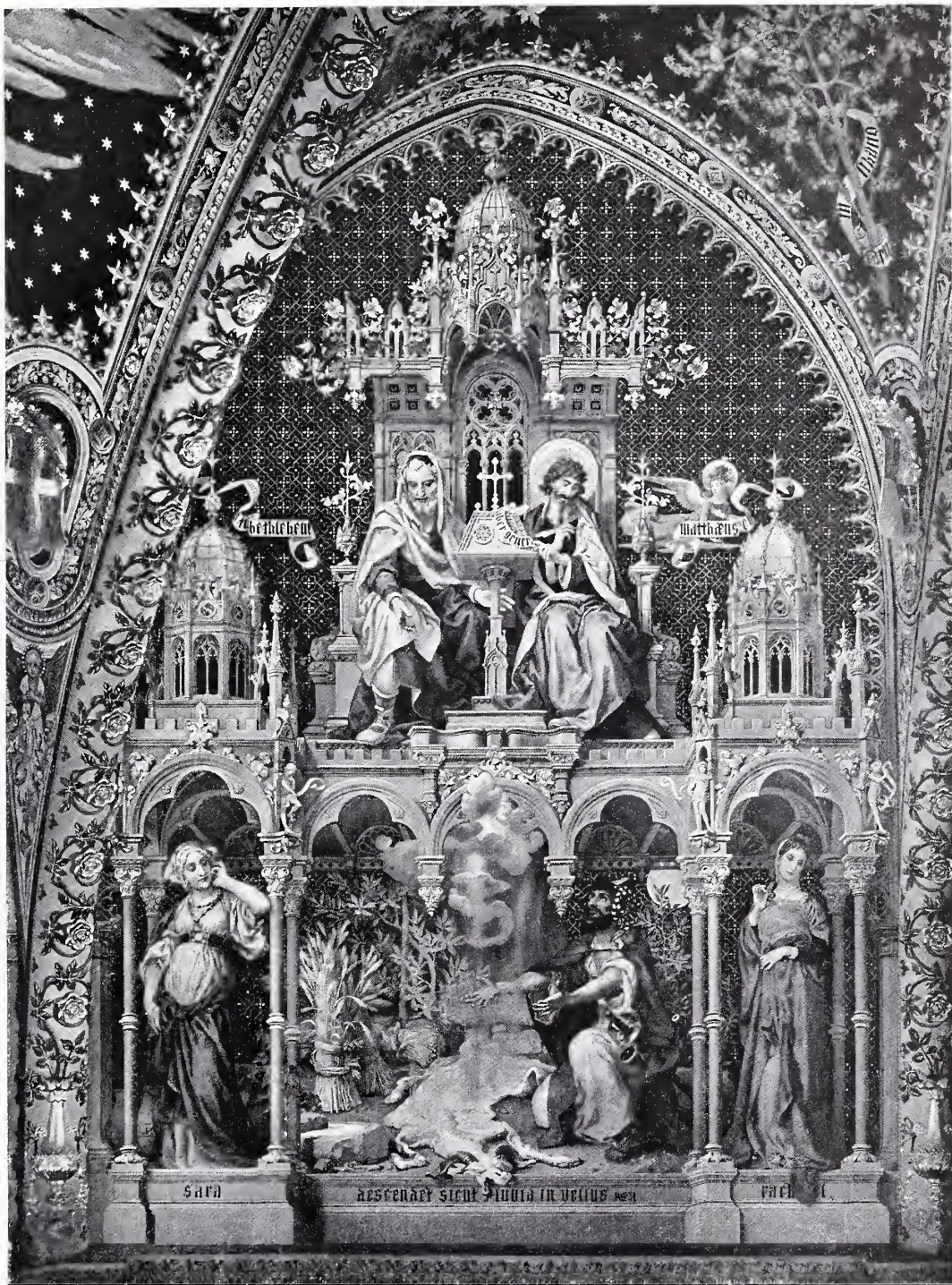
La realtà, vista come la vedevano i grandi maestri antichi attraverso quel velo della fantasia che ne correggeva i difetti e la faceva corrispondere alla loro idea, ha suggerito al Seitz taluni motivi di bellezza veramente immortale.

La realtà e la verità così appaiono nobilitate e purificate, ben altrimenti degne dell'eternità per la quale sono state evocate, che non quella forma di verità misera e volgare che poco lontano, nei grandi affreschi di un noto e troppo famoso affreschista, grida con la rauca voce della imitazione servile, e che nei santi e negli angeli richiama con troppo pedestre evidenza i modelli di via Margutta, i ciociari di tutti gli studi romani. La preghiera del Seitz canta in un coro magnifico la laude della Vergine, mentre lì vicino, negli affreschi della cupola, i santi e gli angeli del Maccari gridano il loro grido incomposto, con la voce rauca del modello mercenario.

Quest'opera del Seitz ha veramente coronato la sua bella carriera artistica, ha riassunto tutta la sua migliore virtù; e con tenera commozione noi vediamo in essa l'ultimo saluto dell' artista, il suo congedo dopo dieci anni di lavoro: in una pietra nella composizione della Chiesa militante intorno alla tomba di Maria è questa semplice inscrizione: *1892-1902 Laus Deo.*

L. SEITZ — LA VISITAZIONE — LORETO. (Fot. Anderson).

* * *

Questa grande decorazione pittorica della cappella tedesca in Loreto, dipinta da un maestro tedesco, è naturalmente condotta ed inspirata dallo

L. SEITZ — MICHEA PROFETA E MATTEO EVANGELISTA — GEDEONE E IL RORIDO VELLO — LORETO.

L. SEITZ — IL SEPOLCRO DI MARIA E LA CHIESA MILITANTE — LORETO.

L. SEITZ — LA DISCESA DELLO SPIRITO SANTO — LORETO. (Fot. Anderson).

L. SEITZ — LA SEPOLTURA — LORETO.

L. SEITZ — CRISTO MORTO — LORETO.

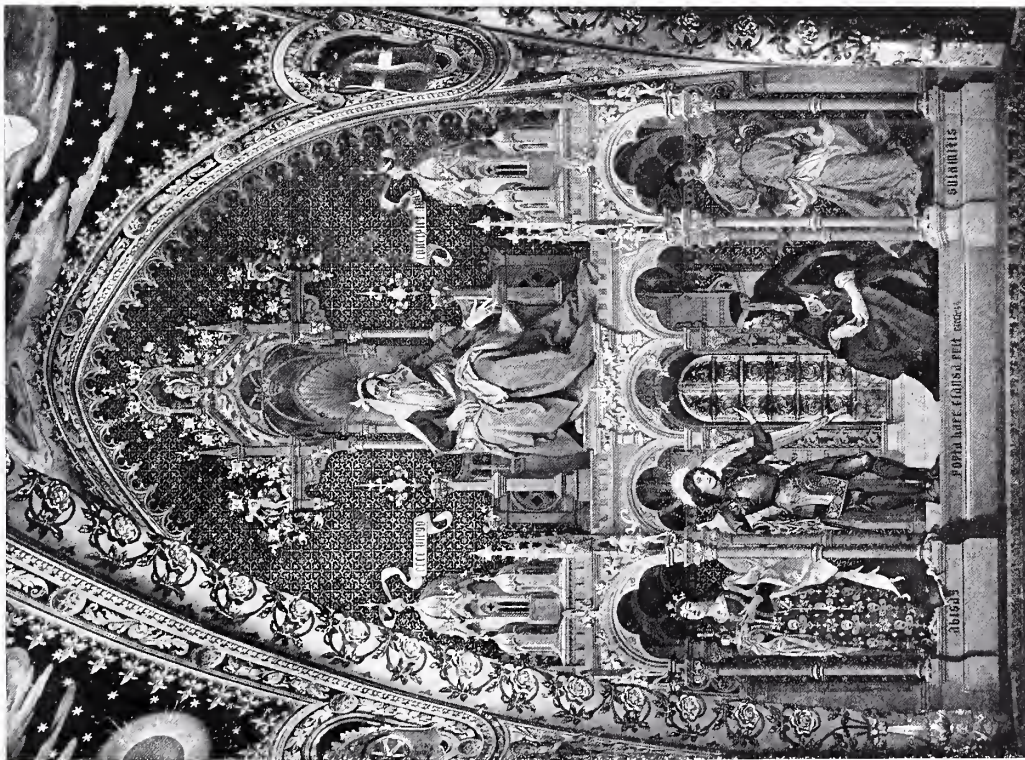
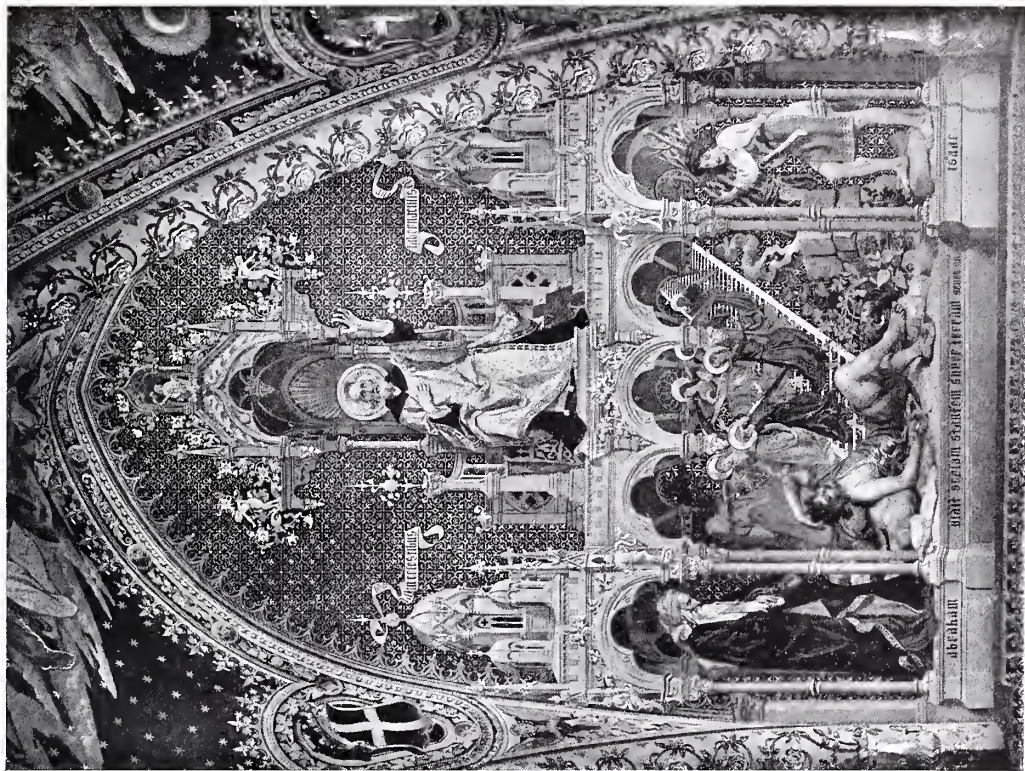
(Fot. Anderson).

stile tedesco, ma da uno stile tedesco che, pur discendendo direttamente da Albrecht Dürer, si è assai di sovente raggentilito, si è fatto più agile, più fresco, si accosta alquanto, almeno in taluni particolari, allo stile italiano.

L. SEITZ — UN PENNACCHIO DELLA CUPOLA — LORETO. (Fot. Anderson).

Certo il Seitz, nato e vissuto in Roma, dove assistette alla rivoluzione artistica operata dal nuovo verbo lanciato dall' Overbeck e dal Cornelius, non poteva non subire, almeno in parte, l' influsso dei due grandi rinnovatori.

Egli aveva anche conosciuto e piuttosto intimamente il Cornelius, del quale anzi ha lasciato memoria in un appunto che lessi l'altro giorno con qualche emozione nel suo studio. Il Seitz, che conservava e ordinava con pazienza e con metodo tutte le lettere a lui dirette e tutti i suoi appunti, ha costituito così un ricchissimo archivio che può esser consultato con utilità da chi voglia conoscere la storia artistica di Roma dal 1850 ai nostri giorni, e non l'artistica soltanto, già che in esso son documenti storici assai importanti del regno di Pio IX.

In una delle numerose cartelle, dove sono ben ordinate cronologicamente le sue carte, ho trovato questo appunto, sotto la data del 1858:

L. SEITZ — ISAIA PROFETA ED EZECHIELE — LORETO.

L. SEITZ — IL SOGNO DI GIACOBBE — LORETO.

(Fot. Anderson).

« Cornelius, Peter von, pittore celeberrimo nato nel 1783 a Düsseldorf, morto a Berlino, 1867: Fu maestro di mio padre a Monaco, ed io lo conobbi personalmente nel 1853, allorchè abitava nella casa Zuccari, ove erano i suoi dipinti trasportati in seguito al museo di Berlino. Nel 1860 ho ingrandito per lui due cartoni destinati al camposanto di Berlino, e che egli portò a compimento nel palazzo Poli.

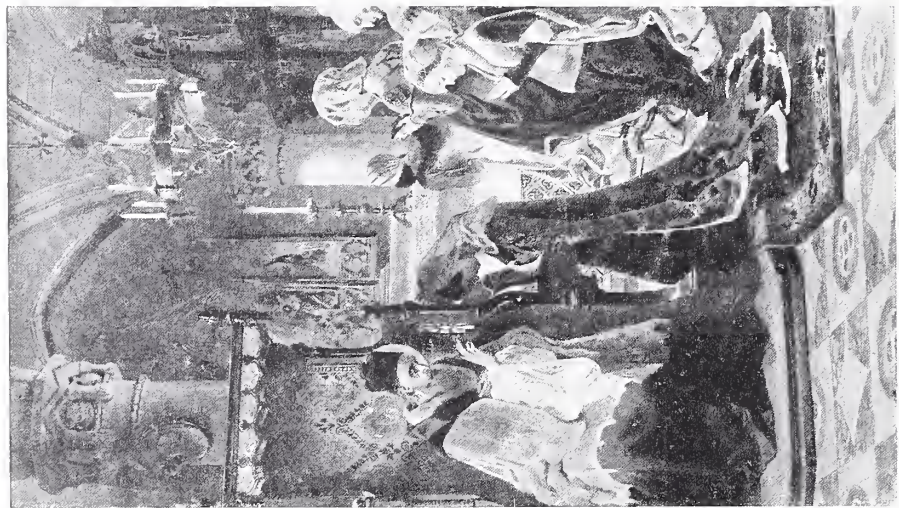
Ricordo con gratitudine i suoi amorevoli trattamenti, chiamandomi suo nipote in arte ».

L. SEITZ — BOZZETTO DI UN AFFRESCO PER IL DUOMO DI PADOVA.

Ma questo stile tedesco, così naturale e spontaneo in lui, educato all'arte da suo padre che era stato allievo del Cornelius, non soffocò interamente la sua natura artistica, non la dominò completamente, anzi formò solo, se così si può dire, l'esteriorità dell'arte sua che fu, sopratutto e innanzi tutto, umana, e perciò indipendente da stili. Le sue altre opere rivelano appunto questa libertà meravigliosa che rifuggiva dalle formule troppo fredde e sterili.

Così negli affreschi decorativi della Galleria dei

L. SEITZ — S. PROSDOCIMO E S. LIBERALE — TREVISO, DUOMO.

L. SEITZ — L'AMBASCIATA DEI TRIVIGIANI AL PAPA BENEDETTO XI — TREVISO, DUOMO.

L. SEITZ — AFFRESCHI NELLA CHIESA DELL'ANIMA — ROMA.

L. SEITZ — L'ALTARE DELLA TOMBA DI PIO IX — ROMA, S. LORENZO EXTRA MUROS.

L. SEITZ — STUDIO PER UN AFFRESCO DI DIAKOVAR.

Candelabri al Vaticano, le forme italiane, veneziane anzi, derivate direttamente da Tiziano e dal Veronese, appaiono in tutto il loro splendore, specialmente nella lunetta rappresentante l'Arte cristiana e l'Arte pagana, così negli affreschi del Duomo di Treviso e in quelli di Padova, ancor non compiuti e intorno ai quali egli lavorava con ardor giovanile e con indomato entusiasmo, fin negli ultimi giorni della sua vita. Perchè questo artista, così schivo di ogni e qualsiasi *réclame*, che viveva appartato nel suo studio, tutto intento serenamente e dignitosamente all' opera sua, tanto lontano da ogni rumor mondano che il suo nome non ha mai raggiunto la folla, è stato un lavoratore paziente ed instancabile ed ha compiuto opere assai numerose.

Qui in Roma, dove egli nacque nel 1844, da Alessandro Massimiliano e da Gertrude Platner, e dove fu iniziato subito all'arte da suo padre non indegno pittore, ha lasciato opere notevoli nella chiesa dell'Aracoeli, dove dipinse la visita di San Tommaso a S. Bonaventura, in quella di S. Ivo dei Brettoni dove dipinse l'abside, e nella chiesa dell'Anima dove disegnò i cartoni per la grande finestra, e dove dipinse in una cappella alcune scene della vita di S. Giovanni Nepomuceno, nella Galleria dei Candelabri al Vaticano dove compì la decorazione con quadri allegorici e con scene della vita di S. Tommaso d'Aquino, e finalmente in San Lorenzo fuori le mura dove disegnò i cartoni per i musaici e l'altare posto sulla tomba di Pio IX.

Inoltre curò con grandissimo amore e con scrupolo infinito i restauri degli affreschi del Pinturicchio nella sala Borgia e di quelli della Sistina.

Fuori di Roma, dipinse la grande decorazione pittorica della Cattedrale di Diakovar in Slavonia, poi dipinse nella cappella del principe di Fürstenberg in Heiligenberg sul lago di Costanza, e nel Duomo di Friburgo. A Treviso nel coro del Duomo eseguì quattro grandi affreschi: S. Pietro che dà la missione a S. Prosdocimo, S. Liberale che predica contro gli Ariani, il beato Benedetto visitato dai suoi concittadini, e il beato Enrico che fa la carità ai poveri.

In questi ultimi tempi preparava i bozzetti per il grande affresco dell'abside del Duomo di Treviso, nel quale voleva celebrar Pio X, e continuava gli affreschi della cappella di S. Antonio in Padova, nei quali egli aveva messo tutto il suo nobile or-

L. SEITZ — STUDIO PER UN AFFRESCO DI DIAKOVAR.

L. SEITZ — AFFRESCO NELLA CHIESA DI DIAKOVAR.

L. SEITZ — AFFRESCO NELLA CHIESA DI DIAKOVAR.

goglio. Le sue opere rimangono così interrotte, l'una anzi non pur cominciata, quantunque i bozzetti lasciati dall'artista siano quasi definitivi.

Visitavo l'altro giorno, con tenera commozione, lo studio inanimato. L'artista era scomparso, ma il suo lavoro era ancora là come il giorno fatale, attendendo ancora la mano che lo completasse: su di un cavalletto, in mezzo all'ampia sala, uno studio di panneggiamento per una figura di una grande composizione degli affreschi di Padova, e presso il cavalletto, appoggiata ad una sedia, un'ampia stoffa di seta rossa, accomodata dall' artista secondo un ritmo di pieghe che dovevano venir riprodotte nell'affresco. Il suo spirito ancora assisteva all'opera interrotta e tutto intorno erano i testimoni della grandezza passata e le speranze del futuro, i bozzetti degli affreschi di Treviso e di Padova, le fotografie e le riproduzioni delle opere compiute. Così il passato glorioso, e l'avvenire non meno radioso si confondono ancora, a malgrado della morte, nello studio deserto di via del Babuino.

E a rendere il contrasto ancora più sentito e più triste, tutto intorno erano in grandi cartelle i disegni, gli schizzi, i primi bozzetti di tutta l'opera sua, dai primi tentativi giovanili — alcuni disegni recano la data del 1856, quando egli aveva appena 12 anni, — fino agli ultimi saggi, dai primi disegni a penna che arieggiano le stampe del Dürer, fino ai cartoni e agli spolveri degli ultimi affreschi rimasti, ahimè, incompiuti.

E tutta questa opera enorme, questa innumerevole raccolta è pervasa e animata da uno stesso sentimento del bello e della fede.

In epoca di tanto sfacciato mercantilismo artistico, questa vita di operosità serena e dignitosa è veramente consolante e sarebbe degna di venire additata ad esempio, se gli esempi servissero a qualche cosa.

Art. Jahn Rusconi.

L. SEITZ — STUDIO PER UN AFFRESCO DEL DUOMO DI PADOVA — ULTIMO DISEGNO.

NECROLOGIO.

Vittoriano Sardou. — Vittoriano Sardou, morto l'8 novembre scorso, era nato a Parigi nel settembre del 1831.

Fu il gigante della letteratura drammatica contemporanea. Pochi scrittori furono così tenacemente operosi ed ebbero forse coronata da tanto

VITTORIANO SARDOU.

costante successo la loro opera. Dopo Scribe fu certo uno dei più fecondi autori teatrali, avendo dato alle scene oltre settanta lavori in prosa e in versi, commedie, drammi, libretti per opere, vaudevilles, ecc.

Incominciò lottando, tra le peripezie della miseria, e giunse ad una gloria conquistata dal genio unito al lavoro indefesso.

Nessun autore drammatico della seconda metà del secolo decimonono ebbe più di Vittoriano Sardou l'immaginazione drammatica. Conoscitore profondo della tecnica teatrale, mirabile nell'arte dei contrasti, fu maestro forse impareggiabile nel preparare situazioni nuove ed attraenti e nell'affascinare le folle colla spontaneità, colla vivacità, colla veemenza delle rappresentazioni sceniche.

Il Sardou ha saputo mirabilmente mescolare ne' suoi lavori gli elementi comici e drammatici, anzi si può ben dire che questo trovatore di situazioni drammatiche potenti era sopratutto un autore comico, e sono le commedie gaie i più degni prodotti del suo ingegno. Lucio d'Ambra distingue due periodi nell'opera teatrale di Sardou. Il primo, nel quale egli è maggiormente artista, è quello delle sue composizioni di caratteri e di costumi: va da *Zampe di mosca* a *Rabagas*; dal sessanta al settantuno: due lustri di gloria. C'è il secondo periodo in cui l'uomo di teatro prende maggiormente la mano sull'artista e va da *Patrie* all'*Affaire des Poissons*: venticinque anni d'ininterrotti trionfi, di trionfi mondiali. In questo secondo periodo egli fu più fertile, più abbondante, più ricco nel moltiplicarsi delle sorprese, dei colpi di scena, delle trovate dei suoi drammi: possente al punto che nessuno gli sarà mai superiore nell'architettura e nello sviluppo delle *scenes à faire*, delle scene madri.

Il Sardou è il vero uomo di teatro. Ed è per questo che il suo teatro ha creato più situazioni che anime, più azioni che carattere. L'abilità tecnica è così grande, così padrona, che sovente, anche quando l'artista ha intuito ed accennato un carattere, il drammaturgo lo piega alla necessità scenica, lo falsa, lo rivolge, lo trasforma.

Questo carattere particolare dell'arte drammatica del Sardou, cioè questa sua principale preoccupazione dell'effetto scenico, fece in modo che molta parte del suo teatro riuscì inverosimile, artificiosa, che non procede rigorosamente e logicamente in una esposizione semplice verso una conclusione diretta, ma deve andare avanti a forza di artifici, di trucchi, di pretesti, di astuzie. Ben fu chiamato a questo proposito il Sardou magnifico prestigiatore teatrale.

La parte peggiore dell'opera del Sardou appartiene appunto al periodo nel quale egli ebbe l'ebbrezza dei grandi successi e comprende le *Fernande*, le *Dore*, le *Fedore*, le *Andreine*, le *Odette*, le *Marcelle*, che erano destinate a soddisfare il peggior gusto della folla.

Vittoriano Sardou, grande artista, occorre cercarlo nel suo primo periodo, nel decennio che va dal '60 al '70 che fu il suo più glorioso. Appartengono ad esso le sue migliori commedie d'osservazione, di carattere, di costumi, d'intrigo, da *Zampe di mosca* ai *Vieux garçons*, dai *Nos bons villageois* ai *Nos intimes*, dalla *Famiglia Benoiton* a *Maison neuve*, da *Monsieur Garat* a *Rabagas*. Comunque possa essere giudicato il teatro di Sardou, noi dobbiamo ammirare il lavoratore formidabile che ebbe operosa anche la tarda vecchiaia e l'artefice che, a traverso tutte le più svariate vicende, seppe tener salda la sua fede nel teatro che diletta, che interessa e che affascina, che muove al riso e agita gli spettatori coi più potenti contrasti delle anime.

Lorenzo Delleani è morto a Torino il 15 novembre scorso, dopo acute, lunghe sofferenze. Nato a Pollone, presso Biella, il 17 gennaio 1840, egli conservava nell'aspetto e nel tratto tutto il carattere rude e semplice dell'alpigiano piemontese, e questa semplicità traspare nella pittura della sua ultima maniera.

Giovanissimo erasi dedicato alla musica, ma nel 1855 l'abbandonò per darsi alla pittura. Dapprima si schierò tra i romantici, coi quadri *Tasso*, *Cristoforo Colombo, Beatrice di Tenda* ecc., poi Venezia lo affascinò; dalla vita veneziana del 700 trasse l'ispirazione pei suoi bellissimi quadri di storia e di costume. *Le regate a Venezia*, *Sebastiano Veniero*, *Canaletto in seduta*, *Caterina Grimani*, *Sul molo*, ecc., appartengono alla sua prima maniera. Verso il 1880 incominciò la sua trasformazione in paesista. Nel 1881 egli espose a Milano *Quies* che gli procurò grande successo così da doverlo riprodurre più volte, ad esso segue nel 1882 *Romitaggio*, tela acquistata dal Re, nel 1883 *Nevi basse*, *Luna imminente*, *Sotto Natale*, *Alma Parens*, *Pascoli alpini*, *Salve Regina*.

Le sue tele, dove batte il sole nelle sue mille tonalità di luce, dove vibra la nota viridissima, talvolta cupa della pineta, dove palpita la vita intima e men conosciuta degli altipiani, dove il paesaggio alpino si manifesta in tutta la sua bellezza, formarono l'ammirazione delle maggiori esposizioni d'Italia e dell'estero.

Tra le più notevoli produzioni ricordiamo: *La processione di Fontainemore*, *La festa al Romitaggio*, l'*In Excelsis*, l'*Alto Biellese, In montibus sanctis*, suggeritagli da una poesia di Giovanni Camerana.

Nel suo studio furono trovate due tele incompiute che portano la data del 1909. L'una rappresenta un paesaggio di Cuneo, l'altra, *Verso il Convento*, raffigurante un frate che conduce a mano un cavallo bianco carico di verdura. In ambedue le tele si rivela ancora la mano del maestro [1].

Ernesto Hébert. — Il giorno 6 dello scorso novembre, a Grenoble, è morto a 91 anno il pittore francese Ernesto Hébert, un entusiasta appassionato del nostro paese e specialmente di Roma, ove si recò giovanissimo nel 1839, in seguito alla conquista del Prix de Rome col quadro *La tazza trovata nel sacco di Beniamino*, trattenendovisi tre anni, ed ove, dal 1866 al 73 e dall'85 al 91, soggiornò come direttore dell'Accademia francese a Villa Medici. Fu dalla città eterna che l'Hébert inviò a vari « Salons » parigini i suoi notissimi quadri *Tasso in prigione*, *Malaria* (che fece profonda impressione), *Le due odalische*, *Le figlie d'Alvito*, *Rosa Nera alla fontana*, *I mietitori di fieno*, *Una via di Cervara*, *Pastore italiano*, *Musa popolare italiana*, *Mattinata nel bosco*, *Le lavandaie*, ecc., nei quali le sue qualità di pittore romantico rifulgono per eccellenza e le figure muliebri acquistano, sotto il suo pennello una dolcezza infinita.

L'Hébert aveva studiato con David d'Angers e con Delaroche ed aveva vissuto sino a pochi mesi or sono a Parigi, ove nel suo atelier del boulevard Rochechouart, malgrado l'indebolimento della mano, dava ancora esempio di lavoratore, inviando ad ogni « Salon » lavori che sembravano delle preziose ricerche d'arte e che erano ammirati come reliquie d'un vivente.

L'Hébert era membro dell'Istituto di Francia e decorato della Legion d'Onore.

[1] L'*Emporium* del giugno 1898 riporta numerose riproduzioni de' migliori dipinti del Delleani.